Вопросы поэтики

Российский Институт Истории Искусств

Ю. Тынянов

Проблема стихотворного языка



Ю. ТЫНЯНОВ

ПРОБЛЕМА
СТИХОТВОРНОГО ЯЗЫКА

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД 1924.

Напечатано по распоряжению Разряда Истории Словесных Искусств

Председатель Разряда
В. Жирмунский.

13 февраля 1924 г.

Ленинградский гублит. № 1390. Ленинград 1924. 3.000 экз.

Типография ф-ки „Светоч“ Ленинград, Б. Пушкарская 18.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Изучение стиха сделало за последнее время большие успехи; ему несомненно предстоит развиться в близком будущем в целую область, хотя планомерное начало этого изучения — у всех на памяти.

Но в стороне от этого изучения стоит вопрос о поэтическом языке и стиле. Изучения в этой области обособлены от изучения стиха; получается впечатление, что и самый поэтический язык и стиль не связаны со стихом, от него не зависят.

Понятие «поэтического языка», не так давно выдвинутое, претерпевает теперь кризис, вызванный несомненно широтою, расплывчатостью объема и содержания этого понятия, основанного на психолого-лингвистической базе. Термин «поэзия», бытующий у нас в языке и в науке, потерял в настоящее время конкретный объем и содержание и имеет оценочную окраску.

Моему анализу в настоящей книге подлежит конкретное понятие стиха (в противоположности к понятию прозы) и особенности стихотворного (вернее, стихового) языка.

Эти особенности определяются на основании анализа стиха, как конструкции, в которой все элементы находятся во взаимном соотношении. Таким образом, изучение элементов стиля, шедшее обособленно, я пытаюсь здесь поставить в связь.

Самым значущим вопросом в области изучения поэтического стиля, — является вопрос о значении и смысле поэтического слова. А. А. Потебня надолго определил пути разработки этого вопроса теорией образа. Кризис этой теории вызван отсутствием разграничения, спецификации образа. Если образом в одинаковой мере являются и повседневное разговорное выражение и целая главка «Евгения Онегина» — возникает вопрос: в чем же специфичность последнего? И этот вопрос заменяет и отодвигает вопросы, выдвигаемые теориею образа.

Задачей настоящей работы является именно анализ специфических изменений значения и смысла слова в зависимости от самой стиховой конструкции.

Это потребовало от автора обоснования понятия стиха, как конструкции; обоснование это он дает в первой части работы.

Части настоящей работы были читаны зимою 1923 г. в Обществе изучения теории поэтического языка (Опояз) и Обществе изучения художественной словесности при Рос. Институте Истории Искусств, членам которых, принявшим участие в обсуждении, приношу свою благодарность. Особою благодарностью я обязан С. И. Бернштейну за его ценные указания. Со времени написания настоящей работы вышло несколько книг и статей, имеющих некоторое отношение к ее предмету. Они могли быть приняты во внимание только частично.

Ю. Т.

Разлив, 5/VII 1923.

ГЛАВА I.

Ритм, как конструктивный фактор стиха.

1.

Изучение словесного искусства обставлено двоякими трудностями. Во-первых, с точки зрения оформляемого материала, простейшее условное обозначение которого— речь, слово. Во-вторых,—с точки зрения конструктивного принципа этого искусства.

В первом случае предметом нашего изучения оказывается нечто весьма тесно связанное с нашим бытовым сознанием, а иногда даже и расчитанное на тесноту этой связи. Мы охотно упускаем из виду, в чем здесь связь, какого она характера, и произвольно привнося в предмет изучения все отношения, ставшие привычными для нашего быта, делаем их отправными точками исследования литературы [1]. При этом упускается из виду неоднородность, неоднозначность материала в зависимости от его роли и назначения. Упускается из виду, что в слове есть неравноправные моменты, в зависимости от его функций; один момент может быть выдвинут за счет остальных, отчего эти остальные деформируются, а иногда низводятся до степени нейтрального реквизита. Грандиозная попытка Потебни создать построение теории литературы, заключая от слова как ἓν к сложному художественному произведе-

нию как πᾶν, была заранее обречена на неудачу, ибо вся суть отношения ἓν к πᾶν в разнородности и разной функциональной значимости этого «ἓν». Понятие «материала» не выходит за пределы формы, — оно тоже формально; смешение его с вне-конструктивными моментами — ошибочно.

Второю трудностью является привычное отношение к природе конструктивного, оформляющего принципа, как **статической**. Поясним дело на примере. Мы только недавно оставили тип критики с обсуждением (и осуждением) героев романа, как живых людей. Никто не поручится также, что окончательно не исчезнут биографии героев и попытки восстановить по этим биографиям историческую действительность. Все это основано на предпосылке статического героя. Здесь уместно вспомнить слово Гете о художественной фикции, о двойном свете на ландшафтах Рубенса и двойном факте у Шекспира. «Когда дело идет о том, чтобы картина стала настоящей картиной, художнику предоставляется свобода, и он тут может прибегнуть к фикции. Художник говорит при помощи целого. Вот почему свет с двух сторон хотя и насилие, хотя и против природы, но выше природы». Леди Макбет, которая говорит один раз: «Я кормила грудью детей» и о которой затем говорят: «У нее нет детей» — оправдана, ибо Шекспир «заботился о силе каждой данной речи». «Вообще не следует понимать в слишком уж точном и мелочном смысле слово поэта или мазок живописца»; «поэт заставляет своих лиц говорить в данном месте именно то, что тут требуется, что хорошо именно тут и произведет впечатление, не особенно заботясь о том, и не расчитывая на то, что, быть может, оно будет в явном противоречии со словами, сказанными в другом месте». И Гете объясняет это с точки зрения конструктивного принципа шекспировской драмы: «Вообще, Шекспир вряд ли думал, когда писал, что его пьесы будут напечатаны, что в них станут считать строчки, сопоставлять и сличать их; скорее, у него перед глазами была сцена: он видел, как его пьесы движутся и живут, как быстро они прохо-

дят перед глазами и пролетают мимо ушей зрителей; что тут некогда останавливаться и критиковать подробности, а надо заботиться только о том, чтоб произвести наибольшее впечатление в настоящий момент»[2].

Итак, статическое единство героя (как и вообще всякое статическое единство в литературном произведении) оказывается чрезвычайно шатким; оно — в полной зависимости от принципа конструкции и может колебаться в течение произведения так, как это в каждом отдельном случае определяется общей динамикой произведения; достаточно того, что есть знак единства, его категория, узаконивающая самые резкие случаи его фактического нарушения и заставляющая смотреть на них, как на эквиваленты единства[3].

Но такое единство уже совершенно очевидно не является наивно мыслимым статическим единством героя; вместо знака статической целости над ним стоит знак динамической интеграции, целостности. Нет статического героя, есть лишь герой динамический. И достаточно знака героя, имени героя, чтобы мы не присматривались в каждом данном случае к самому герою[4].

На примере героя обнаруживается крепость, устойчивость статических навыков сознания. Точно также обстоит дело и в вопросе о «форме» литературного произведения. Мы недавно еще изжили знаменитую аналогию: форма — содержание = стакан — вино. Но все пространственные аналогии, применяемые к понятию формы, важны тем, что только притворяются аналогиями: на самом деле, в понятие формы неизменно подсовывается при этом статический признак, тесно связанный с пространственностью. (Вместо того, чтобы и пространственные формы осознать, как динамические sui generis). Тоже и в терминологии. Беру на себя смелость утверждать, что слово «композиция» в 9/10 случаев покрывает отношение к форме как статической. Незаметно понятие «стиха» или «строфы» выводится из динамического ряда; повторение перестает сознаваться фактом разной силы в разных условиях частоты и количества; появляется опасное понятие «симметрии

композиционных фактов», опасное, — ибо не может быть речи о симметрии там, где имеется усиление.

Единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции.

Форма литературного произведения должна быть осознана как динамическая.

Динамизм этот сказывается во 1) в понятии конструктивного принципа. Не все факторы слова равноценны; динамическая форма образуется не соединением, не их слиянием (ср. часто употребляемое понятие «соответствия»), а их взаимодействием и, стало быть, выдвиганием одной группы факторов за счет другой. При этом выдвинутый фактор деформирует подчиненные. 2) Ощущение формы при этом есть всегда ощущение протекания (а, стало быть, изменения) соотношения подчиняющего, конструктивного фактора с факторами подчиненными. В понятие этого протекания, этого «развертывания» вовсе не обязательно вносить временной оттенок. Протекание, динамика — может быть взято само по себе, вне времени, как чистое движение. Искусство живет этим взаимодействием, этой борьбой. Без ощущения подчинения, деформации всех факторов со стороны фактора, играющего конструктивную роль, — нет факта искусства. (Согласованность факторов есть своего рода отрицательная характеристика конструктивного принципа. В. Шкловский). Но если исчезает ощущение взаимодействия факторов (которое предполагает обязательное наличие двух моментов: подчиняющего и подчиненного) — стирается факт искусства; оно автоматизуется.

Этим самым привносится в понятие «конструктивного принципа» и «материала» исторический оттенок. Но история литературы и убеждает в устойчивости основных принципов конструкции и материала. Система метрико-тонического стиха Ломоносова, бывшая конструктивным фактором, примерно ко времени Кострова сростается

с определенною системою синтаксиса и лексики — ее подчиняющая, деформирующая роль бледнеет, стих автоматизуется, — и требуется революция Державина, чтобы нарушить срощение, чтобы превратить его вновь во взаимодействие, борьбу, форму. При этом важнейшим моментом здесь оказывается момент нового взаимодействия, а не просто момент введения какого-либо фактора самого по себе. Приводя, напр., стертый метр (который стерся именно вследствие крепкого, привычного срощения метра с акцентной системой предложения и с известными лексическими элементами), — приводя его во взаимодействие с новыми факторами, мы обновляем самый метр, освежаем в нем новые конструктивные возможности. (Такова историческая роль поэтической пародии). То же освежение конструктивного принципа в метре получается в итоге ввода новых метров.

Основные категории поэтической формы остаются непоколебимыми: историческое развитие не смешивает карт, не уничтожает различия между конструктивным принципом и материалом, а напротив, подчеркивает его. Это не устраняет, само собой, проблемы каждого данного случая с его индивидуальным соотношением конструктивного принципа и материала, с его проблемой индивидуальной динамической формы.

Приведу один пример автоматизации известной системы стиха и спасения конструктивного значения метра путем ломки этой системы. Интересно, что роль ломки здесь сыграла та самая октава, которая у А. Майкова является образцом «гармонии стиха» [5]. В тридцатых годах четырехстопный ямб автоматизовался. Ср. «Домик в Коломне» Пушкина:

Четырехстопный ямб мне надоел.

В 1831 году Шевырев напечатал в «Телескопе» рассуждение «О возможности ввести италианскую октаву в русское стихосложение», с переводом VII песни «Освобожденного Иерусалима». Отрывок был напечатан в «Моск. Наблюд.» за 1835 год со следующим предисловием: «Этот

опыт... имел... несчастие явиться в эпоху гармонической монотонии, которая раздавалась тогда в мире нашей поэзии и еще наполняла все уши, начиная надоедать понемногу. Эти октавы, где нарушались все обычные правила нашей просодии, где объявлялся совершенный развод мужским и женским рифмам, где хорей впутывался в ямб, где две гласных принимались за один слог,—эти октавы, пугающие всею резкостью нововведений, могли ли быть кстати в то время, когда слух наш лелеяла какая-то нега однообразных звуков, когда мысль спокойно дремала под эту мелодию и язык превращал слова в одни звуки» [6].

Здесь отлично охарактеризован автоматизм, получающийся в итоге привычного срощения метра со словом; требуется нарушить «все правила», чтобы восстановить динамику стиха. Октавы вызвали литературную бурю. И. И. Дмитриев писал кн. Вяземскому: «Профессор Шевырев и экс-студент Белинский давно уже похоронили не только нашу братию стариков, но, не прогневайтесь, и Вас, и Батюшкова, и даже Пушкина. Г. Профессор объявил, что наш чопорный (это модное слово) метр и наш чопорный язык поэзии никуда не годятся, монотонны (тоже любимое слово), для образца же выдал в Наблюдателе перевод в своих октавах седьмой песни «Освобожденного Иерусалима». Желал бы, чтобы вы сличили его с переводом Раича и сказали мне, находите ли вы в метрах и в поэтическом языке Шевырева музыкальность, силу и выразительность, которой, по словам его, недостает в русской поэзии нашего времени... Однако же тяжело пережить отцовский язык и приниматься опять за азбуку» [7].

В этой тяжбе все характерно: отношение старого поэта к «музыкальности» и вообще стиху, как к застывшей системе, утверждение, что революция Шевырева возвращает к азбуке (элементарности оснований),— и стремление Шевырева восстановить за счет стершейся «музыкальности» динамическое взаимодействие стиховых факторов.

Шевырев сам напечатал провокационную эпиграмму на свои октавы:

Рифмач, стихом российским недовольный,
Затеял в нем лихой переворот.
Стал стих ломать он в дерзости крамольной,
Всем рифмам дал бесчиннейший развод.
Ямб и хорей пустил гулять по вольной
И всех грехов какой же вышел плод?
Дождь с воплем, ветром, громом согласился
И страшный мир гармоний оглушился[8].

Пушкин в свою очередь назвал автоматизованный стих «канапе», а динамизованный новый стих приравнил к тряской телеге, мчащейся по кочкам. «Новый стих» был хорош не потому, что он был «музыкальнее» или «совершеннее», а потому, что он восстанавливал динамику в *отношениях* факторов. Так диалектическое развитие формы, видоизменяя соотношение конструктивного принципа с подчиненными, спасает его конструктивную роль.

2.

Все сказанное заставляет нас дать себе отчет о материале литературного изучения. Вопрос этот не безразличен для исследователя. Выбор материала неизбежно влечет за собою как последствие то или иное направление исследования, и этим отчасти предопределяет самые выводы или ограничивает их значение. Ясно при этом, что предметом изучения, претендующего быть изучением искусства, должно являться то специфическое, что отличает его от других областей интеллектуальной деятельности, делая их своим материалом или орудием. Каждое произведение искусства представляет сложное взаимодействие многих факторов; следовательно, задачей исследования является определение специфического характера этого взаимодействия. Между тем, при ограничении материала и при невозможности применения опытных методов изучения, легко принять вторичные свойства факторов, выте-

кающие из их положения в данном случае,—за их основные свойства. Отсюда—общие ошибочные выводы, применяемые затем уже и к явлениям, в которых данные факторы играют явно подчиняющую роль.

С этой точки зрения самым сложным и неблагоприятным материалом изучения оказывается наружно самое легкое и простое,—область мотивированного искусства. Мотивировка в искусстве—оправдание одного какого-либо фактора со стороны всех остальных, его согласованность со всеми остальными (В. Шкловский, Б. Эйхенбаум); каждый фактор мотивирован своею связью с остальными [9].

Деформация факторов при этом проведена равномерно; внутренняя, совершающаяся в конструктивном плане произведения, мотивировка как бы сглаживает их specifica, делает искусство «легким», приемлемым. Мотивированное искусство обманчиво; Карамзин предлагал «давать старым словам новый смысл, предлагать их в новой форме, но столь искусно, чтобы обмануть читателя и скрыть от них необыкновенность выражения» [10].

Но именно поэтому изучение функций какого-либо фактора наиболее трудно вести на этом легком искусстве. Исследование этих функций имеет ввиду не количественно типическое, а качественно характерное, в элементах же, общих с другими областями интеллектуальной деятельности,—специфический плюс искусства. Поэтому в мотивированных произведениях искусства характерной является самая мотивировка (=затушеванность плюса), как своеобразная отрицательная характеристика (В. Шкловский), а не наоборот, т.-е. затушеванные функции факторов не могут являться критерием общего литературного изучения.

Это оправдывается и ходом истории литературы. Мотивированное, «точное» и «легкое» искусство карамзинистов было диалектическим отпором ломоносовским принципам, культивировке самодовлеющего слова в «бессмысленной», «громкой» оде; оно вызвало литературную бурю, ибо сглаженность, мотивированность здесь ясно сознава-

лась как отрицательный признак[11]. Так рождается понятие «трудной легкости»: Батюшков, противоставляя выдвинутому «трудному» стиху оды «легкий» стих poèsie fugitive, утверждает, что «легкие стихи — самые трудные». (Ср. его позднейшие слова: «Кто теперь не пишет легких стихов»).

Для того, чтобы оценить равновесие, нужно знать функции уравновешивающих друг друга факторов. Поэтому наиболее плодотворным будет в таком изучении исследование тех явлений, где данный фактор выдвинут (немотивирован).

Сюда же относятся явления, которые являются комбинациями, сопряжениями факторов одного (внутренне мотивированного) ряда с факторами другого, чужого (но внутренне тоже мотивированного) ряда,—стало быть явления смешанного ряда. Простейшим примером такой комбинации является поэтическая пародия, где напр., приведены во взаимодействие метр и синтаксис одного (и притом определенного) ряда с лексикой и семантикой другого. Если один из этих рядов нам знаком, был дан уже ранее в каком-либо произведении, то изучая такую пародию, мы как бы присутствуем при эксперименте, где одни условия изменены, другие оставлены теми же. При расчленении условий и наблюдении за изменившимися факторами можно сделать выводы относительно связанности, зависимости одного фактора от другого (его комбинаторных функций). Ход истории поэзии, повидимому, также оправдывает такой выбор. Революции в поэзии, при ближайшем рассмотрении, обычно оказываются фактами сопряжения, комбинации одного ряда с другим (ср. указанное В. Шкловским обращение к «младшим ветвям», частью — к комическим видам). Напр., так называемый «тримет» и употреблявшийся в качестве комического стиха во французской поэзии XVII века, соединяется у романтиков с лексикой, семантикой и т. д. высокого стиля, и становится «героическим стихом» (Граммон). — Более близкий пример,—Некрасов сливает привычный для высокой лирики метр (балладный) с лексическими и семантическими (в ши-

роком смысле) элементами чужого ряда [12], а в наше время Маяковский сливает форму комического стиха (ср. его стих со стихом П. Потемкина и др. «сатириконцев») с системой грандиозных образов.

Итак, чтобы не рисковать сделать неправильные теоретические выводы, мы должны работать над материалом с ощутимой формой. Задачей истории литературы является между прочим и обнажение формы; с этой точки зрения история литературы, выясняющая характер литературного произведения и его факторов, является как бы динамической археологией.

Само собою, обследование фактора не с целью выяснения его функций, а самого по себе, т.-е. такое изолированное исследование, где конструктивное свойство не выясняется, может быть проведено на широчайшем материале. Впрочем и здесь есть границы, в конце концов оказывающиеся молчаливо подразумеваемыми границами ряда с одним широким конструктивным признаком. Так, исследование метра, как такового, не может быть с равным правом проведено и на стихотворном материале и на материале газетных статей.

Выяснение конструктивной функции какого-либо фактора удобнее всего вести на литературном материале выдвинутого или смещенного ряда (немотивированного); мотивированные же виды, как виды с отрицательной характеристикой, менее удобны для этого, подобно тому, как функции формальных элементов слова труднее наблюсти в случаях, где слово имеет отрицательную формальную характеристику [13].

Еще одно предварительное замечание. Конструктивный принцип может быть связан прочными ассоциациями с типической системой его применения. Между тем, понятие конструктивного принципа не совпадает с понятием систем, в которых он применен. Перед нами бесконечное разнообразие литературных явлений, множественность систем взаимодействия факторов. Но в этих системах есть генерализирующие линии, есть разделы, обнимающие громадное количество явлений.

Тот фактор, то условие, которое соблюдается в самых крайних явлениях одного ряда, и без которого явление переходит в другой ряд, — есть условие необходимое и достаточное для конструктивного принципа данного ряда.

И если не считаться с этими крайними, на границе ряда, явлениями, мы легко сможем отождествить конструктивный принцип с системой его применения.

Между тем, в этой системе не все в равной мере необходимо и не все в равной мере достаточно для того, чтобы то или иное явление было отнесено к тому или иному ряду конструкции.

Конструктивный принцип познается не в максимуме условий, дающих его, а в минимуме; ибо, очевидно, эти минимальные условия наиболее связаны с данной конструкцией, — и стало быть в них мы должны искать ответа относительно специфического характера конструкции.

Насколько нам важен конструктивный момент и насколько понятие его не совпадает с понятием системы, в которой он применен, явствует из того факта, что эта система может быть чрезмерной. Простейший пример — случайная рифма.

Жуковский, отправляясь от законного в XVIII в. приема, рифмует в своих ранних стихах: небес — сердец, погибнет — возникнет, горит — чтить (Добродетель, 798), сыны — львы, великосердный — превознесенный (Мир, 800), неправосудной — неприступной, вознесть — персть, мечем — сонм (К человеку, 802) — и эти рифмы полноправны, хотя и «неточны» — (в данном случае полноправны и акустически). А между тем мы отказываемся считать рифмами: составляет — освещает (Благоденствие России, 797), сооружены — обложены (Добродетель, 798), рек — брег (Могущ. слава и благод. Рос., 799), — ибо эти безукоризненные рифмы встречаются в белых стихах. Как внеконструктивный факт — это рифма; как факт ритма, т.-е, конструкции, такая «случайная рифма» — есть явление sui generis, необычайно далекое по конструктивным заданиям и следствиям от обычной рифмы.

3.

Переживаемый нами за последние десятилетия период литературных революций поставил с необычайной силой вопрос о конструктивном принципе поэзии — быть может, именно потому, что путь литературных революций лежит через немотивированные и смещенные виды. При этом решающую роль в этот период сыграло повышение акустического момента в стихе. Школа так называемой Ohrenphilologie, заявившая, что стих существует только как звучащий, — возникла в закономерной связи с общим движением поэзии. В ходе поэзии повидимому существует определенная смена таких периодов: периоды, когда в стихе подчеркивается акустический момент, сменяются периодами, когда эта акустическая характеристика стиха видимо слабеет и выдвигаются за ее счет другие стороны стиха. Как те, так и другие периоды характеризуются сопровождающими явлениями в области литературной жизни: необычайным развитием декламации за последнее десятилетие (в Германии и у нас), тесной связью декламационного искусства с поэзией (декламация поэтов) и т. д. [14]; (эти явления уже начали слабеть и им вероятно предстоит совсем ослабнуть).

Этот период (и в поэзии и в науке о поэзии) помог обнаружиться факту огромной важности; он поставил проблему конструктивного значения ритма.

В 90-х годах Вундт писал: «В древнем стихе ритмическая форма в более высокой степени влияет на словесное содержание, в современном же — это последнее само собою облекается в ритмическую форму, которая в этом случае приобретает все более и более свободное движение, время от времени приспособляющееся к аффекту. Отличие этой формы от обыденной речи состоит уже не в том, что она подчиняется известным метрическим законам, а скорее в том, что достигаемый расстановкой слов ритм точно соответствует эмоциональной окраске этих слов и мыслей» [15].

Но еще Потебня писал о том, что «разграничение деятельностей вообще не ведет к их умалению». «В индоевропейских языках некоторые музыкальные свойства слов (как различие восходящего и нисходящего ударения, протяжность, приближающая простую речь к речитативу, повышения и понижения, усиления и ослабления голоса, как средства разграничения отдельных слов) стремятся исчезнуть. Вместе с тем существует и возрастает с одной стороны благозвучность связной речи и стиха, и развитие песни, вокальной музыки с другой... Таким образом вообще следы прежнех ступеней развития, разделяясь, не изглаживаются, а углубляются» [16].

Таким образом, в то время, как Вундт отводит в новой поэзии весьма скромную роль ритму (под которым понимает акцентную закономерность), Потебня указывает, *что* растущая диференциация способствует одновременно с понижением музыкальных, т.-е. ритмических в широком значении, элементов разговорной речи — усилению тех же элементов в поэзии. (Это указание, впрочем, не имело отношения к общей системе Потебни). Подход к стиху, как к звучащему, помог выяснить эту углубляющуюся разницу и привел к необычайно важным последствиям, лежащим уже вне задач и возможностей Ohrenphilologie.

Уже Мейман [17] различает две враждебные тенденции произнесения стихов, смотря по способу (а стало быть и объекту) группировки: «Поэтической декламацией владеют две тенденции, которые то борются друг с другом, то, объединяясь, согласуются, то каждая сама по себе берет на себя создание ритмического впечатления. Я назову их тактирующей тенденцией (taktierende Tendenz) и фразирующей (группирующей) тенденцией (gruppierende, phrasierende Tendenz). В первой проявляется собственно ритмическая потребность (Bedürfniss), установка на условия ритмического порядка наших последовательно протекающих переживаний, на равность временных промежутков между главными ритмическими моментами. Во второй выступает самостоятельный интерес к содержанию. А так как характер движения представлений не допускает

полной схематизации своего протекания, то осмысленная декламация принуждает нас к постоянному уничтожению ритмического принципа»[18].

Тенденция выделять объединенные ритмические группы вскрыла специфическую сущность стиха, выражающуюся в подчинении объединяющего принципа одного ряда объединяющему принципу другого. Здесь стих обнаружился, как система сложного взаимодействия, а не соединения, метафорически выражаясь, стих обнаружился, как борьба факторов, а не как содружество их. Стало ясно, что специфический плюс поэзии лежит именно в области этого взаимодействия, основой которого является конструктивное значение ритма и его деформирующая роль относительно факторов другого ряда (первоначальный комизм тактирующей декламации происходил именно вследствие резкого ощущения этой деформации). Обнаружилась сложность проблемы стиха, в широком смысле — его немотивированность.

Но и другая, противоположная тенденция декламации, как обнаружения стиха, играет свою роль (хотя и отрицательным путем) в определении специфической конструкции стиха. Чисто смысловая фразировка, не совпадавшая с ритмовой, невольно возбуждала вопрос о функциях ритма. Ритм должен был при этом оказаться излишним, связывающим, мешающим началом. Поэзия оказывалась ухудшенной прозой и raison d'être стиха становился сомнительным. При смысловой фразировке, — enjambement, напр., переставал существовать не только как ритмический прием, но и как прием вообще: тенденция оттенять только смысловые группы здесь уничтожала самое понятие enjambement, являющегося несовпадением ритмических групп с синтактико-семантическими; — раз единственным принципом оказывался синтактико-семантический (стремление к объединению в грамматические единства), то о каком же несовпадении могла итти речь?

Естественно, что защитники этой тенденции должны были прийти к защите vers libre, как более «свободной» ритмической конструкции (Мейман).

При этом упускалось из виду то специфическое, что делает vers libre все-таки стихом, а не прозой. Вместе с тем это специфическое должно было быть отнесено к факторам другого ряда, — особой, избранной поэтической лексике, к привычным для поэзии приемам синтактической группировки и т. д. Здесь, конечно, стирались границы между стихом и художественной прозой. Элиминирование ритма как главного, подчиняющего фактора приводит к уничтожению специфичности стиха и этим лишний раз подчеркивает его конструктивную роль в стихе.

Вместе с тем акустический подход к стиху дал возможность расширить понятие ритма, первоначально обычно ограничивавшееся узкой областью акцентной системы. Понятие ритма необычайно усложнилось и разрослось, что явилось несомненно результатом подхода к стиху с наблюдательного пункта акустики, давшего возможность необычайно тонко наблюсти явления. В этом отношении прав Фр. Заран, когда говорит, что «хилая метрика предыдущей эпохи с ее бумажными определениями и лежащим в основе исключительно схематическим, скандирующим подходом, потеряла право на существование со времени (трудов) Сиверса» [10].

Таким образом, акустический подход к стиху обнаружил антиномичность казавшегося уравновешенным и плоским поэтического произведения.

Но тая сам в себе внутренние противоречия, акустический подход к стиху не может справиться с решением проблемы им поставленной.

4.

Акустический подход не исчерпывает элементов художественного произведения с одной стороны, — и дает большее и лишнее с другой.

Понимание стиха как звучащего сталкивается прежде всего с тем, что некоторые существенные факты поэзии

не исчерпываются акустическим обнаружением стиха, и даже противоречат ему.

Таков прежде всего факт эквивалентов текста. Эквивалентом поэтического текста я называю все так или иначе заменяющие его вне-словесные элементы, прежде всего частичные пропуски его, затем частичную замену элементами графическими, и т. д.

Приведем несколько примеров.

В стихотворении Пушкина «К морю» XIII строфа читается обычно следующим образом:

Мир опустел... Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба людей повсюду та же:
Где капля блага, там на страже
Иль просвещенье, иль тиран.
Прощай же море и т. д.

Между тем эта строфа, будучи уже совершенно готовой, подверглась любопытным изменениям; в тексте 1824 г. были оставлены только 2 слова:

Мир опустел . . . .
. . . .
. . . .
. . . .

Далее следовало $3^1/_2$ строки точек с примечением: «В сем месте автор поставил $3^1/_2$ строки точек. Издателям сие стихотворение доставлено кн. П. А. Вяземским в подлиннике, и здесь отпечатано точно в том виде, в каком оно вышло из под пера самого Пушкина» и т. д. В издании 1826 г. вместо 3-х строк:

Судьба людей повсюду та же:
Где капля блага, там на страже
Иль просвещенье иль тиран, —

поставлено 2 строки точек, а в последнем прижизненном тексте 1829 года Пушкин опять оставил только первую фразу:

Мир опустел,

и затем снова следовало $3^1/_2$ строки точек. Не будем следовать за посмертным мартирологом строфы, искажаемой, дополняемой и наконец «восстановленной» наукой о Пушкине. Не будем также предполагать, что Пушкин выпустил строки по нецензурности, ибо тогда он мог выпустить или только последнюю строку, или последние 2, или всю строфу, — словом, нецензурность одной строки могла не отразиться на тех вариациях пропусков, которые несколько раз производил Пушкин; не будем также предполагать, что Пушкин выпустил строфу по нехудожественности, ибо ничто на это не указывает. Для нас интересен самый факт, что Пушкин выпустил строки, оставив один раз первую фразу, а вместо $4^1/_2$ строк текста поставив $3^1/_2$ строки точек, в другой же раз дав 2 строки текста, а вместо 3 недостающих строк поставив 2 строки точек.

Что получилось в результате? — Подобие строфы, тонко выдержанное. Все стихотворение состоит из 15 строф; только 2 из них (исключая рассматриваемую) 5-строчные, и то эти 2 строфы на расстоянии от нашей в 6 строф; кроме того не следует забывать, что 4-строчная строфа — обычная, типическая строфа, строфа par excellence. 4 строки, из которых $3^1/_2$ строки точек, — служат эквивалентом строфы, причем Пушкин совершенно очевидно не давал указания на определенный пропуск (иначе он проставил бы соответствующее количество строк точками). Звучащим и значущим здесь оказывается только отрезок первого стиха [20].

Точки здесь, само собою, не намекают даже отдаленно на семантику текста и его звучание, и все же они дают вполне достаточно для того, чтобы стать эквивалентом текста. Дан метр в определенном (определяемом инерцией) строфическом расположении; и хотя метрическая единица далеко не совпадает с синтактической, а вследствие этого качество синтаксиса ничем не указывается, но в результате предшествующего текста могла отстояться, стабилизироваться некоторая типичная форма распределения в строфе синтаксиса, а вследствие этого здесь может быть дан и намек на количество синтактических частей.

Ср. Потебня: «По количеству частей музыкального периода можно судить о количестве синтаксических частей размера; но угадать, каковы именно будут эти последние, невозможно, ибо, напр., та же музыкальная фраза соответствует в одном случае определению и определяемому (червоная калинонька), в другом обстоятельству и подлежащему + сказуемое (там дівчина журилася). Невозможно точное соответствие напева и лексических значений песни»[21]. Само собою разумеется, последовательного воссоединения и членения метрических элементов, а также объединения их в полном смысле слова, — не происходит; метр дан как знак, как почти не обнаруживаемая потенция; но перед нами знак равенства отрезка и точек целой строфе, позволяющий отнестись к стихам следующей строфы («Прощай же море») именно как к следующей строфе. Стало быть, между отрезком, начинающим рассматриваемую строфу и началом следующей строфы протекла строфа, и метрическая энергия целой строфы сообщается этому отрезку. При этом обнаруживается огромная смысловая сила эквивалента. Перед нами неизвестный текст (неизвестность которого однако же несколько ограничена, полуоткрыта), а роль неизвестного текста (любого в семантическом отношении), внедренного в непрерывную конструкцию стиха, неизмеримо сильнее роли определенного текста: момент такой частичной неизвестности заполняется как бы максимальным напряжением недостающих элементов— данных в потенции,—и сильнее всего динамизирует развивающуюся форму.

Вот почему явление эквивалентов означает не понижение, не ослабление, а напротив нажим, напряжение нерастраченных динамических элементов.

При этом ясно отличие от паузы: пауза — гомогенный элемент речи, ничьего места кроме своего не заступающий, между тем как в эквиваленте мы имеем дело с элементом гетерогенным, отличающимся по самым своим функциям от элементов, в которые он внедрен.

Это решает вопрос о несовпадении явлений эквивалента с акустическим подходом к стиху: эквивалент аку-

стически не передаваем; передаваема только пауза. Как бы ни были произнесены смежные отрезки, какая бы пауза ни оттеняла пустое место, — отрезок останется именно отрезком; пауза же не обозначит строфы, она останется паузой, ничьего места не заступающей, не говоря уже о том, что она бессильна выразить количество метрических периодов и вместе конструктивную роль эквивалента. Между тем приведенный пример не единичен и не случаен. Приведу еще несколько примеров. Очень ощутима роль «эквивалента» в стих. «Недвижный страж» (1823), написанного канонической строфой оды [22].

В III строфе оды в беловом автографе Пушкина на место недостающих 4 строк поставлены 3 строки точек [23]. Строфа читается так:

«Свершилось», молвил он. Давно ль народы мира
Паденье славили великого кумира
. . . .
. . . .
. . . .

Нужно принять во внимание силу метрического навыка в результате канонической, сложной и замкнутой строфы, чтобы оценить силу эквивалента, нарушающего автоматизм метра.

В стих. «Полководец» Пушкину принадлежит следующий эквивалент текста:

Там, устарелый вождь, как ратник молодой,
Свинца веселый свист заслышавший впервой,
Бросался ты в огонь, ища желанной смерти —
Вотще! —
. . . .
. . . .
О люди! Жалкий род, достойный слез и смеха!
Жрецы минутного поклонника успеха, и т. д.

(Опять таки ссылка на «неотделанность» немногое объясняет и недопустима по отношению к вещам представленным «неотделанными» самим автором. «Неотделанность» ста-

новится здесь эстетическим фактом, и к точкам мы должны относиться не с точки зрения «пропущенного», а с точки зрения «пропуска»).

В этой строфе Пушкин, таким образом, а) выделил отрезок «Вотще» и паузу, как бы заполняющую 1 стих, оставив пустое место, б) дал эквивалент строфы. Первое дало ему возможность с необычайной силой выделить отрезок, второе — факт конструкции. Здесь еще яснее выступает на вид недостаточность акустического подхода в случаях эквивалентов: подчеркнув отрезок и паузу при нем, ничем нельзя оттенить строфический эквивалент.

На динамическом значении эквивалентов, отчасти, может быть, основано художественное значение «отрывка», «фрагмента», как жанра.

Ср. «Ненастный день потух», напечатанное Пушкиным под названием «Отрывок»:

Одна... Ни чьим устам она не предает
Ни плеч, ни влажных уст, ни персей белоснежных
. . . .
. . . .
. . . .
Никто ее любви небесной недостоин.
Неправда ль: ты одна? ты плачешь? Я спокоен;
. . . .
Но если . . . .[24].

Гораздо сложнее характер так называемых «пропущенных строф» в «Евгении Онегине», на которых здесь не место подробно останавливаться. Этот случай особенно интересен, так как относительно него определенно установлено, что 1) частичные отсутствия текста вызваны исключительно внутренними, конструктивными причинами, 2) что значки не суть знаки определенных пропусков, а часто не означают никакого определенного текста. («Пропуск ненаписанных строф»,—по несколько неудачной формулировке М. Гофмана).

Здесь мы встречаем и частичное отсутствие текста внутри строф-главок, которое подходит к случаям, ука-

занным выше, — и пользование динамическими значками вместо целых строф-главок (цифры). Эти динамические значки имеют двойное значение: они являются и строфическими и сюжетными эквивалентами; здесь играет свою роль принцип строфы; в строфе, как единице, количество метрико-синтактических периодов более или меноe намечено; таким образом, значок играет стиховую роль. Эта же роль значительно усложняет его второе назначение — быть знаком сюжетного звена, как бы χρόνος ψεῦδος сюжета. Эта сложность и двойственность основана на сложности самого «Евгения Онегина» как «романа в стихах».

Эквиваленты, как я указал, означают не ослабление, не понижение, не отдых в процессе развивающейся формы, а напротив, нажим, усиление.

Это основано между прочим на следующем факте. Динамика формы — есть непрерывное нарушение автоматизма, непрерывное выдвигание конструктивного фактора и деформация факторов подчиненных. Антиномичность формы в данном случае заключается в том, что самая непрерывность взаимодействия (=борьбы) при однообразии его протекания — автоматизует форму. Поэтому изменение соотношения между конструктивным фактором и остальными — одно из непререкаемых требований динамической формы. С этой точки зрения форма есть непрерывная установка различных эквивалентов, повышающая динамизм. При этом материал может измениться до минимума, нужного для знака конструктивного принципа. Подобно тому, как в средневековом театре для декорации, изображающей лес, достаточно было ярлыка с надписью «лес», так и в поэзии достаточно бывает ярлыка какого-нибудь элемента вместо самого элемента: мы принимаем за строфу даже номер строфы, — и как видели — он конструктивно равноправен с самой строфой. Почти всегда при этом эквивалент, протекающий на измененном качественно материале — обнажает с большей силой конструктивный принцип; в приведенных примерах, напр., обнажена метрическая сторона стиха [25].

5.

Если пример эквивалентов текста показывает неисчерпанность стиха акустическим подходом, то другие показывают то лишнее, что привносится в стих акустическим подходом.

Огромной заслугой Ohrenphilologie является расширение понятия ритма. Рассмотрим, однако, содержание и объем понятия ритма, вытекающие последовательно из акустического подхода[26]. Факторами ритма по Зарану (ранняя работа), являются: «1) метр, т.-е. прочные отношения, в которых находится длительность (Dauerwerte) сочетающихся друг с другом в различных разрядах звуков и звуковых групп. Метр таким образом есть понятие математически прочных отношений длительности в движении звуков. Это понятие не должно быть смешиваемо с ритмом, 2) динамика, т.-е. понятие градации силы (Stärkeabstufungen), замечаемой в ряде звуков, 3) темп, 4) агогика, т.-е. небольшие удлинения или сокращения, которые претерпевает нормальная длительность единицы (eines Wertes), без разрушения для сознания основной пропорции, 5) звуковая артикуляция (легато, стаккато и т. д.), 6) мертвая пауза, т. е. иррациональное пустое время, употребляемое в качестве разделов, 7) мелодия с ее значимыми интервалами и заключениями, 8) текст, который синтактическими делениями и сменой акцентуированных и неакцентуированных слогов существенно способствует образованию ритмических групп, 9) евфоническое текста, напр., рифма, аллитерация и т. п., на чем также основывается ритм».

Такое определение объема ритма, несомненно, слишком широко. (Между прочим, возражение вызывает бесформенный термин «текст»: синтактические связи текста—несомненно значущий фактор во взаимодействии факторов, образующих ритм; но смена акцентуированных и неакцентуированных слогов текста целиком входит в понятие метра). Крайне любопытно смешение точек зрения акустической и произносительной в понятии «градации

силы», сохранившееся у Зарана и позже[27]. Но гораздо большее сомнение вызывает ритмическая функция агогики,— небольших удлинений и уменьшений нормальной длительности единицы, не нарушающих в сознании основных пропорций. Здесь факторы ритма неправомерно расширены последовательным акустическим подходом; ибо эти небольшие изменения, не нарушающие в сознании основных пропорций — значущи только как свойства акустического момента, но совершенно очевидно не являются факторами ритма. Между тем, это расширение не случайно; чрезмерная широта объема в понятии ритма ведет к соответствующей узости в определении содержания понятия: «Ритм — эстетически приятная форма акустического предшествующего момента»[28].

Не буду говорить о грубо гедонистической стороне определения (сохраненной Зараном и позже); главным сужающим моментом в данном определении является прикрепление ритма к акустическому моменту, отношение к нему как к акустической системе.

По вопросу о взаимодействии факторов Заран замечает: «Только совместное действие всех этих или большей части этих факторов создает ритм. Они не должны, впрочем, действовать в одном и том же направлении. Некоторые могут и противодействовать; они должны быть компенсированы более сильным действием других. В таких случаях — а они чаще всего — идеальная ритмическая система более или менее затуманена (verschleiert). Именно в тонком употреблении противоположных факторов и заключается искусство ритмизирования»[29].

Несомненно, таковы максимальные условия ритма, но остается еще вопрос: каковы же минимальные условия его.

Минимальные условия ритма в том, что факторы, взаимодействие которых его образует, могут быть даны не в виде системы, а в виде знаков системы. Таким образом ритм может быть дан в виде знака ритма, который одновременно является и знаком метра, необходимого фактора ритма, как динамической группировки материала. Метр

при этом может отсутствовать как правильная акцентная система. Основа метра не столько в наличии системы, сколько в наличии ее принципа. Принцип метра состоит в динамической группировке речевого материала по акцентному признаку. При этом простейшим и основным явлением будет выделение какой-либо метрической группы как единства; это выделение—есть одновременно и динамическая изготовка к последующей, подобной (не тождественной, а именно подобной) группе; если метрическая изготовка разрешается, — перед нами метрическая система; метрическая группировка идет по пути 1) динамически-сукцессивной метрической изготовки, 2) динамически-симультанного метрического разрешения, объединяющего метрические единства в более высокие группы — метрические целые. При этом первая будет, само собою, — прогрессивным двигателем группировки, второе же — регрессивным. Изготовка и разрешение (а с тем вместе и объединение) может итти в глубь, разлагая единства на части (абшниты, стопы); они могут вестись и на более высоких группах и приводить к осознанию метрической формы (сонет, рондо и т. д., как метрические формы). В этом прогрессивно-регрессивном ритмическом свойстве метра — одна из причин, почему он является главнейшим компонентом ритма; в инструментовке мы имеем только регрессивный момент; а понятие рифмы хотя и заключает оба момента, но предполагает уже наличность метрического ряда.

Но что если динамическая изготовка не разрешается в подобоследующей группе? Метр в таком случае перестает существовать в виде правильной системы, но он существует в другом виде. «Неразрешенная изготовка» — есть также динамизирующий момент; метр сохраняется в виде метрического импульса; при этом каждое «неразрешение» влечет за собою метрическую перегруппировку, либо соподчинение единств (что совершается прогрессивно), либо подчинение (совершающееся регрессивно). Такой стих будет метрически свободным стихом, vers libre, vers irrégulier. Здесь метр как систему заменяет метр как динамический принцип, собственно — установка на метр, — эквивалент метра.

Совершенно исключительное значение получает здесь поэтому понятие стихового единства и момент его выделения. Особую роль здесь играет графика, дающая вместе со знаком ритма знаки метрического единства. Графика здесь является сигналом стиха, ритма, а вследствие этого и метрической динамики,—необходимого условия ритма. Тогда как в системном стихе существует, как мера, мелкая единица, выделенная из ряда, — здесь основой, мерой является сам ряд, причем динамическая изготовка распространяется на него целиком, и неразрешеиие ее в следующем стиховом ряде—есть момент, тоже целиком динамизирующий этот ряд. (При этом не исключена возможность vers libre, как смешения системных стихов, но именно смешения разных систем,—здесь все равно в виду целостного неразрешения, — мерилом будет целый ряд (не первый, конечно, а каждый предыдущий).

Таким образом, vers libre является как бы «переменной» метрической формой. Важное значение единства заставляет придавать важную роль синтактическим членениям, происходящим при этом. Все же не могу согласиться с формулировкой В. М. Жирмунского: «Упорядочение синтактического строения составляет основу композиционного членения свободного стиха» [30]. Во-первых, далеко не все формы свободного стиха подходят под понятие упорядочения их сантактического строения (ср. Маяковский), во-вторых, важное значение в vers libre фактора синтактических членений не должно заслонять момента метра, как динамического принципа. Любопытно сопоставить с этим мнение Вундта о древне-еврейской поэзии, где синтактические членения играют, как известно, необычайно важную роль. «Здесь, как и везде, parallelismus membrorum вовсе не заменяет ритма, как ранее полагали, но сопровождает его как усиление, которое развивается на его основе и уже предполагает его наличие» [31].

Нетрудно заметить при этом, что тогда как правильность метрической системы—слишком дешево достающееся разрешение — ведет чрезвычайно быстро к автоматизации стиха, момент метрического эквивалента динамизирует его.

Итак, определяет стих в данном случае не систематическое взаимодействие факторов ритма (максимальные условия), а установка на систему — принцип ее (минимальные условия); все равно, дана ли нам системная группировка, или только мы к ней стремимся,—и стремясь также создаем группировки sui generis, — в итоге получается динамизирование речи. Раз в понятии стиха важным оказывается знак его, динамизирующий принцип, а не способ его проведения,—здесь открывается богатейшая область эквивалентовки. В эпохи, когда традиционный метр не в состоянии проводить динамизации материала, ибо связь его с материалом стала автоматической, — наступает эпоха эквивалентов.

В наше время vers libre одержал большие победы. Пора сказать, что он — характерный стих нашей эпохи и в отношении к нему, как к стиху исключительному, или даже стиху на грани прозы, — такая же неправда историческая, как и теоретическая.

Vers libre является, собственно, последовательным использованием принципа «неразрешения динамической изготовки», проведенного на метрических единствах. Другие метрические организации используют принцип «неразрешения» частично, на более мелких метрических разделах. За выделением метрического единства следует выделение более мелких метрических единиц внутри единства, которые и кладутся в основу дальнейшего протекания метра. Системный стих основан таким образом на выделении более мелкой единицы; каждое частичное неразрешение изготовки этой мелкой единицы динамизирует системный стих. Здесь корни явления так называемого «паузника», в котором нет пауз, а есть момент неразрешения частичной изготовки. Явление vers libre в России повидимому восходит к 60-м годам и связано с именами Фета и Полонского (ср. пародии Тургенева в 1859 г.), а корни, зачатки его можно видеть у Жуковского (Рустем и Зораб; отсутствие рифмы и неправильное чередование 4-х, 3-х и 5-ти стопного ямба, как установка на неразрешение количественное),—«паузник» в широком смысле появляется в конце 18-го века, а раз-

вивается в начале 19-го века (Буринский, 1804; Жуковский, 1818). Любопытно, что в 30-х годах, когда исчерпанность системного стиха (в особенности 4-стопного ямба) ощущалась остро, была сделана попытка обосновать «паузник». Ср. статью «Об италианском стихосложении» [32], где проповедуется ввод «италианской белой ноты» и «паузы»; «как в музыке, — пишет автор, — часто нота заменяется временем (темпом) и остановкою, что называется паузою, так и в стопе италианской часто мера дополняется приостановкой, которая получает название паузы». К этому месту автор делает выноску: «В старинных русских песнях пауза встречается очень часто. Жаль, что Ломоносов, составитель правил нашей версификации не обратил на это внимания; с паузою нам легко бы при переводе италианских поэтов сохранить музыкальность их стихов».

6.

Явления эквивалентности мы наблюдаем и в других факторах ритма. Укажу здесь еще на эквиваленты рифмы.

С. И. Бернштейн в интересной статье «О методологическом значении фонетического изучения рифм» [33] приходит к заключению, что «неточные» рифмы распадаются на два разряда: к первому относятся неточные рифмы, употребленные как акустически-действенный прием. Неточная рифма, действительно, может быть в звуковом отношении действенным приемом. Здесь свою роль играет неполное тождество рифмующих членов, как обостряющий момент. Вспомним, что побледнение акустического момента, наблюдаемое в карамзинскую эпоху, сопровождалось одновременно борьбой со «звоном рифм» неточных и введением рифм точных. Ода XVIII века,—вид ораторской поэзии, в которой акустический момент eo ipso был очень существенен, уже в литературном сознании Державина была связана с неточными рифмами, повидимому, как более действительными в акустическом отношении [34]. Но другой вид неточных рифм является «эквивалентом» точных, причем возникает

несоответствие между фоническим «планом» стихотворения и материальным его звучанием [35].

Здесь своего рода «эквивалент» точной рифмы. При этом здесь имеется несовпадение «фонационного плана» не столько с «материальным звуком» вообще, сколько с акустической стороной этого звука.

Можно указать и другие примеры, которые хотя и являются эквивалентами рифмы, но не будут рифмами при акустическом подходе. Таковы рифмы *далекие*. Возьмем следующую строфу Тютчева:

1 Кончен пир, умолкли хоры,
2 Опорожнены амфоры,
3 Опрокинуты корзины,
4 Не допиты в кубках вины,
5 На главах венки измяты;
6 Лишь курились ароматы
7 В опустевшей светлой зале.
8 Кончив пир, мы поздно встали:
9 Звезды на небе сияли,
10 Ночь достигла половины...

Последний 10-й стих рифмует с 3—4 на расстоянии 5 стихов.

В рифме, как факторе ритма, мы наблюдаем два момента — момент прогрессивный (1 рифмующий член) и момент регрессивный (2 рифмующий член). Рифма возникает, как и метр, в результате динамической прогрессивной изготовки и в результате динамического регрессивного разрешения. Таким образом, рифма оказывается зависящей от силы прогрессивного момента в равной, а может быть и большей мере, чем от регрессивного. На этом основана зависимость рифмы от многих факторов, в первую очередь от синтаксиса; 3-я и 4-я рифмующие строки представляют собою *законченные* предложения:

Опрокинуты корзины,
Недопиты в кубках вины, —

поэтому (а также вследствие рифменной инерции ав-ав) *прогрессивная* сила их равна нулю. Вот почему рифма с 10-м стихом слабо ощущается [36].

Итак, при полном отсутствии прогрессивного момента, в рассматриваемом случае мы имеем только регрессивный момент отнесения слова (и, стало быть, метрического ряда) к предыдущим группам. И все же этот регрессивный момент может быть настолько силен, чтобы дать рифму. При этом, однако, акустический подход оказывается здесь недостаточным: перед нами «рифма» почти или совсем не ощущаемая акустически за дальностью рифмующих членов.

Говоря об инструментовке, не приходится говорить об ее эквивалентах в виде знака. И метр, и рифма, как ритмические факторы, знают два динамических момента: прогрессивный и регрессивный, причем эквивалентом метра будет прогрессивный момент (при сравнительно второстепенном значении регрессивного); эквивалентом рифмы может быть регрессивный момент (при сравнительно второстепенном значении прогрессивного), — но в понятии «инструментовки» не содержится вовсе или содержится в минимальной степени прогрессивный момент: звуки не предполагают следования ни тождественных, ни подобных, — и каждое подобное предыдущему звучание объединяет в группы регрессивным путем [37].

Эквиваленты метра и рифмы непередаваемы при акустическом подходе: vers libre при нем сольется с ритмической прозой, далекая рифма исчезнет. И то и другое должно быть осознано как прием, а не как выпад из системы.

На факте же эквивалентов текста можно убедиться, что отправляться от *слова*, как единого нераздельного элемента словесного искусства, — относиться к нему как «к кирпичу, из которого строится здание» не приходится. *Этот элемент разложим на гораздо более тонкие «словесные элементы»* [38].

7.

Между тем, понятие ритма, как системы, ритма, взятого вне его функциональной роли, становится вообще возможным только при предпосылке ритма в его функции, ритма,

как конструктивного фактора. Давно, конечно, установлено, что художественная проза — вовсе не безразличная, не неорганизованная масса по отношению к ритму, как системе. Напротив, можно смело сказать, что вопрос о звуковой организации прозы занимал и занимает место не меньшее (хоть и иное), чем вопрос о звуковой организации поэзии. Начиная с Ломоносова русская проза подвергалась звуковой обработке (у Ломоносова — с точки зрения наибольшего ораторского воздействия; ср. главу «Риторики» «О течении слова», всецело относящуюся к прозе и представляющую массу обязательных ритмических и евфонических указаний [39]).

Каждая революция в прозе ощущалась и как революция в звуковом составе прозы; здесь любопытно вспомнить замечание Шевырева о том, что народная песня с ее дактилическими окончаниями повлияла на прозу Карамзина, определив ее дактилические клаузулы,— замечание, конечно, нуждаещееся в проверке [40].

Иногда (в особенности, в периоде сближения прозы и поэзии), поэзия вероятно могла заимствовать у прозы те или иные звуковые приемы. Тот же Шевырев пишет о Пушкине: «Из густого раствора речи Карамзинской, укрепленной древним нашим словом, отливал он свой бронзовый пятистопный ямб—эту дивную форму для русской драмы» [41].

И никто не может сомневаться, что проза Флобера или Тургенева «музыкальнее» (даже «ритмичнее»), чем иной vers libre [42].

Последние этапы русской прозы и поэзии как бы сговорились обменяться «ритмичностью» и даже «метричностью»: тогда как проза А. Белого насквозь «метрична», многие стихи строются вне метрических систем.

Этому соответствует множество наивных попыток на разных языках отмести границы между прозой и vers libre, т.-е. — стихом. Известны эксперименты Гюйо над метрическим членением Раблэ, Золя и т. д... Граммон пишет по поводу vers libre Ренье и Суза: «Эти стихи собственно могли бы и не быть рифмованными, они были бы может быть и тогда «стихами», но только эти

стихи ничем не отличались бы от ритмованной прозы. Таковы короткие фразы Флобера, которые мы находим в «Буваре и Пекюше»... Все, что отличало бы эту поэзию от этой прозы — это то, что в то время как коротким фразам Флобера предшествуют и следуют фразы, отличающиеся по ритму, в поэзии каждая пьеса была бы ритмована однообразно» [43].

Немного далее он же сопоставляет стихи Вьейе-Грифэна и Гюстава Кана с отрывками уже не только из Флобера (Буваре и Пекюше; Саламбо), но и из Золя (Жерминаль), причем ссылается на Гюйо, подобным же образом оперировавшего уже ранее двумя последними отрывками.

Исследователь Гейне Jules Legras пишет о его freie Rhythmen в «Nordsee»: «Неизвестно, смотрел ли сам Гейне на этот vers libre, как на стихи; следует заметить, что мы могли бы написать эти стихи без всякой трудности в строчку, как пишется проза, и поэт без всякого сомнения охотно бы на это согласился. Очень возможно, что эта ритмическая проза возникла под влиянием ритмической прозы Новалиса» [44].

(Остается удивляться, как об этом не догадался сам Гейне, — и не написал Nordsee в строку; и тогда, — так как Гейне по мнению Легра было совершенно безразлично стихи это или проза, — мы не имели бы freie Rhythmen Гейне. Вопрос, как видите, решается легко).

У нас в этом направлении известны опыты Белого, Гроссмана, Шенгели, Н. Энгельгардта и др.

Дело, конечно, это легкое: тем более, что утонченная звуковая организация прозы стоит вне сомнений.

Попробуем сопоставить прозу Андрея Белого (Офейра, напр., или Эпопея) с vers libre, хотя бы, Нельдихена. Эта проза гораздо «метричнее» этих стихов, да и в евфоническом отношении более тонко организована.

Но уже Тредьяковский пошел довольно далеко в определении специфичности стиха вне признаков стиховых систем; ср. «Способ к сложению стихов»: § 2 «Все, что Стихи имеют общее с Прозою, то их не различает

с сею. И понеже Литеры, Склады, Ударение и Сила, коя однажды токмо во всяком слове, и на одном в нем некотором из складов полагается, также оные самые слова, а притом самые члены Периодов и Периоды общи Прозе и Стихам: того ради всеми сими не могут они различаться между собою; § 3. Определенное число слогов... не отменяет их от прозы: ибо члены так называемого Исоколона Реторического также почитай определенными числами падают; однако сии члены не Стихи; § 5 Рифма... равным же образом не различает Стиха с Прозою: ибо Рифма не может и быть Рифмою не возносся одного Стиха к другому, то есть не может быть Рифма без двух Стихов (но Стих каждый есть сам собою и один долженствует состоять и быть Стихом). § 7 Высота стиля, смелость изображений, живность фигур, устремительное движение, отрывистое оставление порядка и прочее, не отличает Стиха от Прозы; ибо все сие употребляют иногда и Реторы и Историки»[45].

Эти строки ни в малой степени не устарели до сих пор. К ним надо только прибавить и «метричность», — ибо сопоставление прозы Андрея Белого и vers libre достаточно убеждает в том, что и акцентная система не является отныне специфическим и достаточным признаком стиха (хотя акцентный принцип и является необходимым следствием стиховой конструкции). Если мы все же считаем стихами стихи без графического знака стиховой установки, то это обычно стихи с максимумом выполненных условий, которые уже известным образом кристаллизовались в систему; стоит сравнить с этим максимумом выполненных условий минимум,—знак, чтобы решить, что дело не в системе, а в тех условиях, которые дает нам знак стиха. Это еще и потому, что vers libre можно назвать прозой только разве в полемических статьях, а прозу Белого никто не сочтет стихами.

До какой бы фонической, в широком смысле слова, организованности ни была доведена проза, она от этого не становится стихом; с другой стороны, как бы близко ни подходил стих к прозе в этом отношении — он никогда не станет прозой.

И именно raison d'être «ритмованной прозы» с одной стороны, vers libre с другой — в их существовании в первом случае—внутри прозаического ряда, во втором случае— внутри стихового ряда. (Если разбить добрую часть нашего vers libre в прозу, вряд ли кто-нибудь стал бы его читать). «Стихотворение в прозе», как жанр, и «роман в стихах», как жанр, тоже основаны на глубокой разнице между обоими явлениями, а не на их близости: «стихотворение в прозе» всегда обнажает сущность прозы, «роман в стихах» — сущность стиха. «Пишу не роман, а роман в стихах,—дьявольская разница» (Пушкин). Таким образом, различие между стихом и прозой, как системной и бессистемной в фоническом отношении речью, опровергается самими фактами; оно переносится в область функциональной роли ритма, причем решает именно эта функциональная роль ритма, а не системы, в которых он дается.

Что получится, если мы vers libre напишем прозой?

Здесь возможны два случая: либо стиховые членения vers libre совпадают с синтактическими, либо они не совпадают. Разберемся сначала во втором. Здесь стиховое единство не покрывается единством синтактико-семантическим — при стиховой графике; если разделы не подчеркнуты и не связаны рифмами, в прозаической графике они сотрутся. Таким образом мы разрушаем единство стихового ряда; вместе с единством рушится однако и другой признак — те тесные связи, в которые стиховое единство приводит объединенные в нем слова, — рушится теснота стихового ряда. А объективным признаком стихового ритма и является именно единство и теснота ряда; оба признака находятся в тесной связи друг с другом: понятие тесноты уже предполагает наличие понятия единства; но и единство находится в зависимости от тесноты рядов речевого материала; вот почему количественное содержание стихового ряда ограничено: единство количественно слишком широкое либо теряет свои границы, либо само разлагается на единства, т.-е. перестает быть в обоих случаях единством.

Но оба эти признака—единство и теснота стихового ряда—создают третий его отличительный признак — динамизацию речевого материала. Единый и тесный речевой ряд здесь более объединен и более стеснен, чем в разговорной речи; будучи развертываемым, стихотворение обязательно выделяет стиховую единицу; мы видели, что в системном стихе такою единицею будет часть ряда — абшнит (или даже стопа), что в vers libre такая единица переменна, — и ею служит каждый предыдущий ряд по отношению к последующему. Таким образом, динамизация речевого материала в системном стихе происходит по принципу выделения мелкой единицы, динамизация его в vers libre происходит от того, что каждый ряд осознается мерилом (иногда с частичным выделением мелкой метрической единицы, встречающей однако отпор в следующем стихе, неразлагающемся на эту единицу). В случае системного стиха, следовательно, мы имеем динамизацию слов: каждое слово служит одновременно объектом нескольких речевых категорий (слово речевое — слово метрическое). В случае же vers libre мы обычно имеем динамизацию групп (по тем же причинам), причем группу может представлять и отдельное слово (ср. Маяковский). Таким образом, тогда как единство и теснота стихового ряда перегруппировывают членения и связи синтактико-семантические (или — в случае совпадения стихового ряда с грамматическим единством—углубляют, подчеркивают моменты связей и членений синтактико-семантических), динамизация речевого материала проводит резкую грань между стиховым словом и словом прозаическим. Система взаимодействия между тенденциями стихового ряда и тенденциями грамматического единства, стиховой строфы и грамматического целого, слова речевого и слова метрического—приобретает решающую роль. Слово оказывается компромиссом, результантой двух рядов; такой же результантой оказывается и предложение. В результате—слово оказывается затрудненным, речевой процесс сукцессивным. Этому и соответствует пример

сознания у поэта роли метра, как затрудняющей речь. (См. примечание 38, стр. 130).

Для практической речи (в идеале) харектерен момент симультанности речевых групп (или вернее, стремление к ней); это определяет и относительную значимость моментов внешнего знака («Nicht Teile, sondern Merkmale», — Вундт; ср. Щерба «Русские гласные», также Л. П. Якубинский, В. Шкловский). (Здесь, кстати, становится ясна несостоятельность отношения к поэтическому языку, как к особому диалекту. Ни в одном диалекте нет своеобразных условий, представляемых по отношению к языку конструкцией).

Нам известны субъективные условия, при которых семантические представления играют ничтожную роль, а центр тяжести соответственно переходит на сукцессивные моменты речи (т. е. «Teile» Вундта, — ср. Benno Erdmann, Л. П. Якубинский, ст. в «Книжном углу»). Нет надобности однако представлять поэзию (вернее и уже, стих) явлением такого рода и связывать ее с явлениями отклонений от нормальных речевых явлений, ища разгадки в субъективных языковых условиях. Их надо искать в объективных условиях стиха, как конструкции, к числу которых относится динамизация речи, в результате приложения основных принципов стиха — единства и тесноты стихового ряда — к развертыванию стихового материала. При этом характерным является здесь не затемнение, не ничтожность семантического элемента, а его подчинение моменту ритма — его деформация.

Таким образом, если мы передаем прозой vers libre, в котором стиховой ряд не покрывается синтактическим, — мы нарушаем единство и тесноту стихового ряда и лишаем его динамизации речи. Здесь выступает конструктивный принцип прозы; стиховые связи и членения устранены — место их занимают связи и членения синтактико-семантические.

Передадим теперь прозой vers libre, в котором стиховой ряд совпадает с грамматическим единством (или целым); единство стихового ряда при этом уничтожится, но оста-

нется совпадающее с ним единство синтактическое; момент тесноты стихового ряда отпадет, но останется существенная связь между членами синтактического единства. И все же такая передача прозой разрушит стих, ибо отпадет момент речевой динамизации—стиховой ряд, хотя и не потеряет совершенно своих границ, не будет более стиховым; в развертывании материала не обнаружится стиховой меры, единицы, а с тем вместе отпадет динамизация слова и словесных групп, что повлечет за собою и отпадение сукцессивной природы стихового слова.

Но на этой тонкой границе выясняется, что с одной стороны ритм — еще недостаточное определение конструктивного принципа стиха, что недостаточна характеристика стиховой речи, как опирающейся на внешний знак слова, а с другой — недостаточно определение конструктивного принципа прозы, как симультанного использования семантических элементов слова.

Все дело — в подчинении одного момента другому, в том деформирующем влиянии, в которое вступает принцип ритма с принципом симультанного воссоединения речевых элементов (словесных групп и слов) в стихе, и наоборот — в прозе. Поэтому «ритм прозы» — функционально далек от «ритма стиха». Это два разные явления.

Конструктивный принцип любого ряда имеет ассимилятивную силу, — он подчиняет и деформирует явления другого ряда. Вот почему «ритмичность» не есть ритм, «метричность» не есть метр. Ритм в прозе ассимилируется конструктивным принципом прозы — преобладанием в ней семантического назначения речи,—и этот ритм может играть коммуникативную роль, — либо положительную (подчеркивая и усиляя синтактико-семантические единства), либо отрицательную (исполняя роль отвлечения, задержания). Слишком сильная «ритмичность» прозы поэтому навлекала на себя в разные эпохи и в разных литературах упреки: не становясь «ритмом», «ритмичность» мешала. Жан-Поль писал: «Замечательно, что предзвучащая евфония может воспрепятствовать пониманию не в поэзии, а в прозе, и в гораздо большей мере, чем

образы, ибо образы представляют идею, а благозвучие только сопровождает их. Но это может произойти только в том случае, если идеи недостаточно велики и сильны, чтобы поднять нас и держать все время над ощупыванием и рассматриванием их знака, т.-е. звуков. Чем больше силы в произведении, тем больше позволяет оно выносить их звон; эхо бывает в больших залах, а не в комнате» [46].

Здесь отлично отмечено, что ритм, являясь конструктивным фактором стиха (по Жан-Полю «изображая, представляя идеи»), не может мешать в стихе — и что напротив в прозе он является иногда отвлекающим, мешающим моментом. И. Мартынов писал в начале XIX века: «Проза должна быть прозою; она имеет право повелевать словами, ставить их, где угодно, только бы имели они свое действие и силу. Всякая мера в ней несносна; сие можно заметить из того, что хороший писатель всячески остерегается, дабы в его сочинении не было выражений, похожих на стихи, и ежели по случаю находим мы в какой-нибудь прозе меру стихов, то она производит некоторое к себе отвращение» [47]. Конечно «отвращение» — есть характерное свидетельство эпохи, ни для кого не обязательное; но это свидетельство характерно и для четкого сознания специфичности прозаической конструкции. Так естественно возникает проблема — судить ритм в прозе с точки зрения прозаической конструкции, учесть здесь функциональную роль ритма. Приведу еще характерный отзыв Л. Троцкого о ритме прозы Андрея Белого, — прозаический ритм по этому отзыву напоминает хлопанье ставень в бессонную ночь: все ждешь, когда уж хлопнет. «Хлопанье ставни» — момент раздела единств; в сукцессивной стиховой речи он необходим, как основа стиха, и о нем не возникает вопроса, не возникает сознания ритма вне материала, — настолько ритм само собою разумеющаяся конструктивная основа стиха, настолько его «затрудненность» конструктивна и не может являться «помехой».

Таким образом, перед нами два замкнутых конструктивных ряда: стиховой и прозаический. Каждая перемена

внутри их — есть именно внутренняя перемена. При этом ориентация стиха на прозу есть установка единства и тесноты ряда на необычном объекте и поэтому не сглаживает сущности стиха, а наоборот выдвигает ее с новой силой. Так, vers libre, признанный «переход к прозе», есть необычайное выдвигание конструктивного стихового принципа, ибо он именно дан на чужом, не специфическом объекте. Будучи внесен в стиховой ряд, любой элемент прозы оборачивается в стихе своей иной стороной, функционально выдвинутой, и этим дает сразу два момента: подчеркнутый момент конструкции — момент стиха — и момент деформации необычного объекта. То же и в прозе, если в нее вносится стиховой элемент. Определенный, систематический характер прозаических клаузул и стиховых разделов между единствами вынуждает к деформации синтактико-семантических единств; но, тогда как инверсии определения и определяемого в конце стиха (прием, дошедший до настоящего времени без всяких перемен) слабо ощущаются именно как инверсии, — всякая прозаическая клаузула, построенная на такой инверсии, скажется прежде всего своей синтактико-семантической стороной. Вот почему всякое сближение прозы со стихом — на деле есть не сближение, а введение необычного материала в специфическую, замкнутую конструкцию.

Из сказанного вытекает следствие: нельзя изучать системы ритма в прозе и стихе равным образом, как бы эти системы ни казались близки друг к другу. В прозе мы будем иметь нечто совершенно неадэкватное стиховому ритму, нечто функционально деформированное общей конструкцией. Поэтому нельзя изучать ритм прозы и ритм стиха, как нечто равное; изучая и то и другое мы должны иметь ввиду их функциональное различие.

Но не обстоит ли дело таким же образом и по отношению к семантическим изучениям в стихе? Тогда как принцип ритма деформирован в прозе, и ритм превращен в «ритмичность», не имеем ли мы в стихе деформированную семантику, которую поэтому нельзя изучать, отвлекая речь от ее конструктивного принципа? И изучая семан-

тику слова в стихе при игнорировании стиха, не совершаем ли мы ту же самую ошибку, что и наивные исследователи, легко и свободно перелагающие прозу Тургенева в стихи, а freie Rhythmen Гейне в прозу?

8.

Здесь мы сталкиваемся с возражением, которое по Мейману формулируется следующим образом: ритмизуемый словесный материал, — ῥυθμιζόμενον, — отвлекает от ритма своим «смыслом». Внутреннее противоречие самого понятия ῥυθμιζόμενον по отношению к стиху ясно после сказанного выше. «Ритм» и «материал» здесь приравнены к двум статическим системам, наложенным одна на другую; ритм плавает поверх материала, как масло поверх воды. И в полной последовательности Мейман замечает: «...Общая тенденция, которая препятствует выдвиганию в поэзии ритма, следующая: ритм может достигнуть побочного эффекта (стиховая живопись), ритм получает относительно самостоятельное значение рядом со смыслом стиха. Словом, выдвигание его должно быть всегда мотивировано особыми эстетическими эффектами» [48].

Таким образом, двойственность конструктивного принципа и материала понимается здесь не в том смысле, что материал подчинен этому принципу, расположен, сгруппирован согласно ему, — короче, деформирован им, — а в том смысле, что материал существует в своем независимом от ритма, как конструктивного принципа, виде, также, как и конструктивный принцип (ритм) существует вне материала, придавая ему время от времени «побочные эффекты». Уже Авг. В. Шлегель протестовал против такого понимания «формы и материала». В своих «Berliner Vorlesungen» он пишет следующее о форме сонета: «Мнение тех, которые утверждают, что форма сонета налагает на поэта тяжелые оковы, что она — прокрустово ложе, на котором растягивают или обрубают мысль, не заслуживает возражения, ибо оно касается равным образом всего стихосло-

жения, и отправляясь от нее следует рассматривать каждое стихотворение, как упражнение, которое сначала написано в бесформенной прозе, а затем по школьнически пригнано к стихам» [49]. Ῥυθμιζόμενον, в сущности, — фикция; в стихе перед нами не материал, который нужно отритмизовать, а уже отритмизованный, деформированный материал; не ῥυθμιζόμενον, а ἐρρυθμισμένον. Он не может «отвлекать» от ритма, потому что он сам уже подвержен его влиянию.

Тем самым вопрос о семантическом элементе в стихе переносится в другую плоскость: где специфичность стихового слова? Чем отличается ἐρρυθμισμένον от своего прозаического двойника?

У многих напрашивается сам собою ответ о том, что слово стиховое отличается от слова прозаического особой эмоциональной окраской. Но этот ответ касается общего вопроса об эмоциональности искусства, — вопроса, который здесь не место ставить и решать во всем его объеме. Что же касается специфического вопроса об эмоциональности стихового слова, то здесь имеется соображение, которое в значительной мере отклоняет этот вопрос. Дело в том, что понятие ритма — решающее в данном случае — вовсе не обязательно связано с эмоциональностью. «Интеллектуальные процессы ритма, — пишет Мейман, — часто налицо без каких-либо определенных сопутствующих эмоций (мы группируем, подчиняем, внутренне динамизируем (betonnen innerlich) даже и при безразличных тактах) — и они независимы от эмоциальных изменений. Наибольшая энергия внутренних связей налицо именно тогда, когда (при медленных ритмах) — имеется крайне слабое действие эмоций» [50].

Понятие «художественной эмоции» гибридно, ибо переносит точку зрения с эмпирической эмоции на понятие «художественности», а стало быть, ждет в первую очередь обоснования этого понятия и обращает нас снова к фактам конструкции. В этих фактах и условиях конструкции и следует искать ответа на интересующий нас вопрос.

Решающим здесь оказывается для словесных представлений то обстоятельство, что они являются членами ритмических единств. Эти члены оказываются в более сильной и тесной связи, нежели в обычной речи; между словами возникает соотношение по положению; при этом одна из главнейших особенностей здесь — динамизация слова, а стало быть, и сукцессивность его.

Таким образом ритмическими факторами являются:

1) фактор единства стихового ряда;
2) фактор тесноты его;
3) фактор динамизации речевого материала, и
4) фактор сукцессивности речевого материала в стихе.

ГЛАВА II.

Смысл стихового слова.

1.

Слово не имеет одного определенного значения. Оно—хамелеон, в котором каждый раз возникают не только разные оттенки, но иногда и разные краски.

Абстракция «слова», собственно, является как бы кружком, заполняемым каждый раз по новому в зависимости от того лексического строя, в который оно попадает, и от функций, которые несет каждая речевая стихия. Оно является как бы поперечным разрезом этих разных лексических и функциональных строев.

Обычен дуализм в определении разных направлений словоупотребления. «Узуальное» и «окказиональное» значение у Пауля, «значение» и «представление» у Потебни—эти постановки вопроса исходят из дуализма: слово вне предложения и слово в предложении. Того же характера противопоставление у Б. Эрдманна «Sachvorstellung» и «Bedeutungsvorstellung», причем первое соответствует значению слова в предложении, второе значению оторванного слова [51].

Слова вне предложения не существует. Оторванное слово вовсе не стоит во вне-фразовых условиях. Оно

только находится в других условиях по сравнению со словом предложения. Произнося оторванное «словарное» слово, мы не получим «слова вообще», чистого лексического слова, но только получим слово в новых условиях по сравнению с условиями, предлагаемыми контекстом. Вот почему семантические эксперименты над «словами», при которых произносятся оторванные слова с целью возбудить в слушателях ассоциативные ряды—эксперименты над негодным материалом, результаты которых распространены быть не могут.

Терминологический дуализм, охарактеризованный выше, должен быть использован другим путем. Анализируя ряд словоупотреблений, мы наталкиваемся на явления единства лексической категории.

Возьмем «слово» земля.

Земля
1. Земля и Марс; земля и небо (tellus).
2. Зарыть в землю какой-либо предмет; черная земля (humus).
3. Упал на землю (Boden).
4. Родная земля (Land).

Здесь перед нами—несомненно разные значения одного «слова» в разных словоупотреблениях. И все-таки, если мы скажем о марсианине, который падает на марсианский Boden, — «упал на землю», — мы почувствуем неловкость, хотя повидимому «земля» в комплексе «упасть на землю» очень далека по значению от «земли» в предыдущих комплексах. Точно также неловко будет сказать о марсианской почве—«серая земля».

В чем же здесь дело? Что позволило нам считать слово в этих столь различных словоупотреблениях—единым, относиться к нему, как к чему-то каждый раз идентичному? Это и есть наличие категории лексического единства. Это наличие назовем основным признаком значения [52].

Отчего мы не могли в данном случае сказать про марсианина, что он упал на землю? Почему это словоупотребление не удалось? Потому что, говоря о марсиа-

нине, мы все время двигались в известном лексическом плане:

Земля { земля и Марс
черная земля
упал на землю
родная земля }

Говоря о нем, мы отправлялись в различных словоупотреблениях от первого значения, даже там, где значение было другое,—мы примешивали его,—мы двигались в данном лексическом плане.

А возможным стал этот лексический план, потому что слово «земля» сознавалось все время единым; несмотря на то, что оно каждый раз слагалось из сложных семантических обертонов, второстепенных признаков, определяемых особенностями данного словоупотребления и данного лексического плана, — в нем присутствовал все время основной признак.

Единство лексической категории (т.-е., другими словами, наличие основного признака значения) сказывается с большой силой на осуществимости того или иного словоупотребления.

А. Тургенев писал кн. Вяземскому: «Вместо противников ты пишешь всегда поборников, а это совсем напротив, ибо поборать—значит: способствовать, помогать, споспешествовать (зри все акафисты к нашим заступникам и поборникам сил небесных)» [53]. Вяземский ответил Тургеневу: «Конечно, ты прав: поборник употребляется мною неправильно; но в смысле языка оно значит то, что я хочу выразить... Но ты неправ, когда говоришь, что поборать—значит способствовать. Зри академический словарь: тут есть «поборать кого» и «поборать по ком»: «Поборохом враги Израилевы» (Маккавеи). Итак, ты прав, но и я не вовсе виноват. Признаюсь: «противник»—слово для меня немного противное, но делать нечего, и я не противлюсь» [54].

Таким образом, Вяземский употребил слово поборник вместо слова противник и употребил его в совер-

шенно обратном значении. Вместе с тем, Вяземский сознает, что «в смысле языка» это слово «значит то, что он хочет выразить», а слово «противник» — ему противно. Как это могло случиться?

Случилось это по двум причинам: слово противник связывалось у Вяземского со словом «противный» сразу в двух значениях:

противный { adversaire
rebutant

А могло это случиться, потому что в слове «противный» сознавалось наличие категории лексического единства (основной признак): слово «противный» осознавалось как единое лексическое слово. (Если бы здесь не было категории единства, если бы она распалась, и образовалось бы два основных признака, то Вяземский не затруднился бы связать слово «противник» с одним значением слова «противный»).

Но почему Вяземский вместо слова «противник», употребил слово «поборник»? Ведь он же сам сознавал, что слово «поборник» связывается опять таки с двумя значениями слова «побороть»? Дело в том, что лексический план, в котором подвигался Вяземский, не выносил связей со словом «противный» в его втором значении, и легко переносил связь с любым значением слова «побороть». Лексический план слагается из многих условий, в том числе и из известных эмоциональных красок. Особая окраска такого рода, связанная со вторым значением слова «противный» нарушала окраску плана, в котором двигался Вяземский (ораторский, высокий, — в данном случае), а окраска слова «побороть» вполне ему соответствовала. Эту окраску мы отнесли к второстепенным признакам.

Таким образом, неловкость словоупотребления «противник» была основана на наличии основного признака, выбор же словоупотребления зависел от второстепенных признаков.

Основной признак может и раздвоиться, и размножиться, категория лексического единства может нарушиться.

Возьмем пример:

«Природа и Охота» (название журнала).

«У него хоть природа благодарная, да охоты к ученью никакой».

Нас ничто не заставляет считать слова «природа» и «охота» в обеих фразах—идентичными, соотносительными. Здесь нет категории лексического единства, и эти слова в этих двух случаях разносятся по совершенно различным лексическим планам.

Таким образом, есть генерализирующие линии единства, благодаря которым слово осознается единым, несмотря на его окказиональные изменения. Дуализм может рассматриваться как основное деление признаков значений на два основные класса, — на основной признак значения и второстепенные.

Здесь предварительное замечание: понятие основного признака не совпадает с понятием вещественной части слова так же, как понятие второстепенного с понятием формальной. В основном признаке слова летает содержится одинаково как вещественная его характеристика, так и формальная. В фразах: «Человек — это звучит гордо» и «Человек, стакан чаю» — формальная и вещественная сторона слова одинаковы, а основные признаки разные [55].

Несколько примеров «второстепенных признаков».

Возьмем слово «человек» в нескольких его употреблениях:

1. «Человек! Это звучит гордо. Человек это ты, я, он, человек это не ты, не я, не он... (М. Горький).

2. Да на чреде высокой не забудет
Святейшего из званий: человек (Жуковский).

3. Да, человек он был, на всей земле
Мне не найти такого человека (Шекспир).

4. Не место красит человека, а человек место.

5. Молодой человек остановился у окна магазина.

6. «Молодой человек» (обращение).

7. «Когда же этот самый Петер подрос и часто, к пользе своего воспитания и обучения, должен был выслушивать замечания от членов труппы, в которых чаще всего повторялось слово «человек», он получил кличку «человек». Труппа состояла наполовину из

немцев, у которых, также как и у других наций, обращение «человек» в кавычках употребляется как бранное слово, — по меньшей мере, как оскорбительное» (Оге Маделунг, «Человек из цирка»).

8. «Человек из ресторана» (заглавие).

9. Человек — чело века.

Разберемся в этих примерах.

В слове «человек» во всех примерах (за исключением шестого и седьмого) есть общий признак значения—основной, но во всех он очень заметно варьируется—своими (второстепенными) признаками значения.

В первом примере—мы в начале фразы имеем синтактическое обособление слова «человек»; это обособление способствует тому, что предметные связи представления исчезают, исчезают и те признаки, которые определяются в значении связью с другими членами предложения; остается представление значения; при этом, в данном случае, большую важность приобретает качество обособляющей интонации, — эмоциональные элементы, сопутствующие ей; эти второстепенные (в данном случае, эмоциональные) элементы входят в состав «значения».

Дальнейшее поддерживает эту окраску, варьируя ее; «Человек — это ты, я, он» — это предложение дает как второстепенный признак предметную окраску; здесь важна опять таки особая интонация «открытого словосочетания» (термин Вундта), значительно ослабляющая предметность. Но тотчас же эта предметность отрицается: «Человек это не ты, не я, не он»;—это предложение стирает предметную окраску.

Еще пример семантической окраски при синтактическом обособлении (но происходящем не в начале, а в конце грамматического целого), при аналогичной интонации:

Да на чреде высокой не забудет
Святейшего из званий: человек.

Между тем, в примере:

Да, человек он был; на всей земле
Мне не найти такого человека —

сказывается сила первого комплекса второстепенных признаков, интенсивность окраски, которая передается на расстоянии. Если взять отдельно фразу:

На всей земле
Мне не найти такого человека, —

перед нами не будет второстепенных признаков, встречавшихся нам в предыдущих примерах «высокого» словоупотребления (фраза близка к таким фразам, как: «такой человек, как он»... «Такого человека не найти»). Здесь примешиваются второстепенные признаки вовсе не те, которые налицо во фразах, как: «Человек — это звучит гордо» или: «Святейшего из званий — человек».

Между тем, взятой нами отдельно фразе предшествует следующая:

«Да, ч е л о в е к он был», —

где слово «человек» сходно по второстепенным признакам со словоупотреблением во фразах: «Человек — это звучит гордо» и «Святейшего из званий — человек». И здесь в предшествующей фразе, окраска настолька сильна, а синтактическая связь между обоими предложениями так близка, что она сохраняется и во фразе, следующей за этой (т.-е. рассматривавшейся нами отдельно):

Да, человек он был, — на всей земле
Мне не найти такого ч е л о в е к а.

Возьмем теперь пословицу:

Не место красит человека, а человек — место.

Перед нами как бы совсем другое слово, — и это потому, что при сохранении основного признака здесь нет характерных для предыдуших примеров второстепенных [56].

Любопытное колебание основного признака и частичное затемнение его мы имеем в группе «Молодой человек стоял у окна магазина». Здесь еще есть возможность сохранить основной признак полностью, восстановив ряды «молодой человек — старый человек», но ближе к этому

словоупотреблению обращение «молодой человек», где оба слова тесно связаны, и где значение определения в большой мере стерло основной признак определяемого[57], что и позволило ему стать обращением к любому *молодому* мужчине. (Эта тесная связь выражается и в факультативной звуковой деформации второго члена: «чээк»).

Это значение обособляемой группы «молодой человек» может сильно окрасить группу необособленную «Молодой человек стоял у окна магазина», таким образом, что в слове «человек», при сохранении самостоятельности, а стало быть, и основного признака значения, может выступить *групповая окраска*, в качестве второстепенного признака, и несколько затемнить основной признак. При этом на этот раз—этот второстепенный признак уже не является эмоциональным.

Стертость основного признака слова «человек» в группе «молодой человек» играет групповую роль, и является второстепенным признаком отрицательным (так как относится ко всей группе). Но эта же стертость иногда может позволить выступить другим, уже положительным второстепенным признакам. Так происходит в характерном ресторанном обращении предреволюционной эпохи: «Человек»[58], где второстепенные признаки совершенно вытеснили основной, заняли его место и в свою очередь обросли другими, уже эмоциональными, второстепенными признаками. (Ср. отрывок из Оге Маделунга).

Таким образом, в обособлении, даваемом заглавием «Человек из ресторана»,—слово «человек» может быть *игрой* значений; «человек» здесь связывается с двумя противоположными рядами; человек = «Человек», где выступают специфические второстепенные признаки, и человек - «чээк», где место основного признака занято второстепенными признаками (другого, противоположного характера по сравнению с «Человек»). Таким образом, в заглавии «Человек из ресторана» перед нами словоупотребление, в котором место основного признака занято сразу признаками двух рядов, и этот момент взаимного вытеснения необычайно усложняет значение.

Рассмотрим теперь каламбур (Андрея Белого): «Человек—чело века».

Какие оттенки выступают в значении слова «человек»? Благодаря каламбуру в нем происходит как бы перераспределение частей вещественной и формальной [59] и семасиологизация их; ясно, что момент семасиологизации частей известным образом окрашивает слово «человек»; при этом окраска здесь получается не за счет уничтожения основного признака (уничтожение основного признака повлекло бы за собою уничтожение каламбура, именно и состоящего в сопоставлении двух планов), а за счет его устойчивости; перед нами как бы двойная семантика, с двумя планами, из которых в каждом особые основные признаки,—и которые взаимно теснят друг друга. Колебание двух семантических планов может повести к частичному затемнению основного признака — и выдвинуть колеблющиеся признаки значения, где в данном случае немалую роль играет лексическая окраска слов чело и век (принадлежность их, в особенности первого, к «высокому» лексическому строю). Таким образом, этот пример показывает, что особенности словоупотребления вызывают второстепенные признаки, которые, в виду их неустойчивости, мы можем назвать колеблющимися.

Но дело может обстоять и так, что колеблющиеся признаки могут совершенно вытеснить основной признак значения. Дело в том, что выразительность речи может быть дана и помимо значения слов; слова могут быть важны и помимо значений, как несущие на себе другую выразительную функцию речевые элементы; напр., при сильной эмфатической интонации может быть дан ряд слов безразличных по значению, но несущих служебные функции «восполнения» интонационного ряда словесным материалом (ср. ругательные интонации при безразличных словах). К числу частных явлений этого порядка относится сильная эмфатически-интонационная окраска служебных и второстепенных слов, совершенно затемняющая основной признак их значения. Взамен этого основного признака могут выступить колеблющиеся признаки значения.

Здесь, в данном случае, получает необычайную важность самая лексическая окраска слова, как постоянный второстепенный признак значения. Чем ярче в слове лексическая характеристика, тем больше шансов, что при затемнении основного значения—выступит в светлое поле именно лексическая окраска слова, а не его основной признак. Здесь крайне характерно употребление в качестве ласкательных слов — слов бранных. Эти слова несут функцию восполнения эмфатической интонации речевым материалом; при этом основной признак значения слов стирается, и остается как связующее звено лексическая окраска, принадлежность данного слова к известному ряду. Смысл и сила такого употребления слова с лексической окраской, противоположной интонационной окраске, — именно в ощущении этого несовпадения. Карл Шмидт говорит, что подобно тому, как дорогой елей не льют в пахучий кувшин, чтобы был слышен именно запах елея, а не кувшина,—так и для ласки выбирают бранные слова. Лексический элемент, противоположный эмоциональной интонационной окраске, заставляет ее выступить тем сильнее.

2.

Итак, особую важность при рассмотрении вопроса о колеблющихся признаках, выступающих в слове, приобретает лексическая окрашенность слова. При затемнении значения (а стало быть, и основного признака значения), в слове выступает тем ярче его общая окраска, происходящая от его принадлежности к той или иной речевой среде.

Каждое слово окрашивается той речевой средой, в которой оно преимущественно употребляется. Различие одной речевой среды от другой зависит от различия условий и функций языковой деятельности. Каждая деятельность и состояние имеет свои особые условия и цели, и в зависимости от этого, то или иное слово получает большую или меньшую значимость для нее—и ею втягивается.

Тем сильнее окраска слова характером той деятельности или среды, которая его впервые изменила и создала. При этом, — лексическая окраска осознается только вне деятельности и состояния, для которой она характерна. В строгом смысле каждое слово имеет свою лексическую характеристику (создаваемую эпохой, национальностью, средой), — но только вне этой эпохи и национальности в нем осознается его лексическая характерность. В этом смысле лексическая окраска — улика; достаточно в берлинском суде одного слова Gaunersprache, а у нас — «блатной музыки» со стороны подсудимого, чтобы это слово помимо основного признака значения и несмотря на него — стало уликой. (Равным образом характер улики имеют иноязычная и диалектическая окраска речи — шибболет).

Каждая речевая среда обладает при этом ассимилятивной силой, которая заставляет слово нести те, а не иные функции и окрашивает их тоном деятельности. Своеобразие и специфичность функций языка в литературе определяет лексический отбор. Каждое слово, попадающее в нее, ассимилируется ею, но для того, чтобы попасть в стих, лексическая характеристика слова должна быть осознана конструктивно в плане литературы.

«Традиционный характер литературы,—пишет Пауль,— окрашивает словесный материал. Народный эпос средневековья, придворный рыцарский роман, миннезанг и т. д.— оставляют незатронутой целую массу слов. Слово входит в литературу при определенных условиях» [60].

Ссылка на традицию существенна, но не исчерпывает дела. Поэтическая лексика создается не только путем продолжения известной лексической традиции, но и путем противопоставления ей себя (лексика Некрасова, Маяковского). «Литературный язык» развивается, и развитие это не может быть понято как планомерное развитие традиции, а скорее как колоссальные сдвиги традиций (причем немалую роль здесь играет частичное восстановление старых пластов).

Гораздо существеннее соображения, приводимые Паулем в другом месте:

«Развитой стиль, один из законов которого: не слишком часто повторять одно и то же выражение, естественно требует, чтобы для одной и той же мысли было как можно больше способов выражения.

Еще в гораздо большей степени требуют возможности выбора из нескольких слов с одинаковым значением слова с определенным звуковым строением — метр, рифма, аллитерация (ибо в противном случае их принудительность (Zwang) может стать неприятной). Следствием этого является, что поэтический язык использует одноценную множественность выражения, создавшуюся случайно, употребляет попеременно там, где разговорный язык прикрепляет употребление каждого к определенным условиям, сохраняет их там, где разговорный язык мало-по-малу опять приходит к единству. Легко доказать на поэтическом языке любого народа и любой эпохи, что его богатство стоит в тесной связи с существующей поэтической техникой; легче всего это, пожалуй, сделать на старо-германской аллитерирующей поэзии, которая отличается особым богатством синонимов для самых обычных понятий. Возможность выбора служит здесь для облегчения аллитераций» [61].

Слова не только отбираются, но и впервые создаются. Вельфлин пишет: «Metri causa Лукреций и Виргилий создают формы, которые они вносят в гекзаметр, как maximitas вместо magnitudo, nominito вместо nomino... Таким образом, supervacuus вместо употребляющегося в более старой прозе supervacaneus получило распространение через гекзаметрических поэтов, а именно Горация и Овидия» [62].

С точки зрения обусловленности лексики метром и др. условиями стиха интересны не только явления, сразу бросающиеся в глаза: напр., такой языковой факт, как употребление усеченных прилагательных у Пушкина безусловно вызван если не метром, то условиями стиха. К стиху Батюшкова: «Где беспробудным сном печальны тени спят»

(Тибуллова элегия III из третьей книги) Пушкин сделал примечание: «Стихи замечательные по счастливым усечениям; мы слишком остерегаемся усечений, придающих много живости стихам»[63]. (Быть может, Пушкин здесь имеет в виду более близкое примыкание эпитета к определяемому).

Таким образом, ввод известной лексической струи в стих всегда должен быть осознан конструктивно.

Так конструктивно было осознано Ломоносовым употребление ц.-славянизмов и диалектизмов.

Строя оду на основе наибольшего эмоционального воздействия, связывая слова не по основным признакам, а таким образом, что при этом получали особую важность второстепенные признаки значения, Ломоносов так аргументирует ц.-славянизмы: «По важности освященного места церькви божией и для древности чувствуем в себе к славенскому языку некоторое особливое почитание, чем великолепные сочинитель мысли сугубо возвысит» («О пользе кн. церковных»). Здесь, конечно, важно не внесение лексических элементов ц.-славянского языка, как я з ы к а, но именно, как языка, связанного с известной д е я т е л ь н о с т ь ю и ею окрашенного. (Пушкин называл ц.-славянизмы—«б и б л е и з м а м и»). Также был осознан у Ломоносова и ввод диалектизмов с точки зрения их функционального действия (комического).

При этом вовсе не нужно было переносить действительный, реальный диалект, достаточно было дать установку на диалект, окраску диалекта—и «литературный», т.-е. нужный литературе диалект найден[64].

Но и сама литературная лексика в качестве традиции—является в свою очередь лексически окрашенным источником для литературы. Здесь характерна судьба некоторых лексических явлений. Так слово «Норд»—варваризм у Тредьяковского, Ломоносова и, может быть, Державина, Петрова; но к эпохе середины XIX века слово «Норд» именно благодаря употреблению у старых писателей—стало архаизмом. Такова его роль у Тютчева,—ориентация на архаических поэтов. Любопытна обратная струя

в употреблении архаизмов, — став традиционными, они стали признаками традиционности, и XIX век употребляет их уже в качестве «иронической лексики»[65]. (Здесь, конечно, сыграла свою роль борьба шишковцев и карамзинистов, давшая пародическую литературу арзамасцев, ставшую литературным источником пародической лексики). Так даже у поэтов-архаистов; ср. Тютчев:

Пушек гром и мусикия!

(с ироническим оттенком). Лексическая характеристика слова является его постоянным второстепенным признаком, который не следует смешивать с неустойчивыми колеблющимися признаками.

3.

Ритмический стиховой ряд представляет целую систему условий, своеобразно влияющих на основной и второстепенные признаки значения и на появление колеблющихся признаков.

Первым фактором является фактор единства ряда. Среди факторов, обусловливающих резкость, определенность единства, нужно учесть и относительно большую или меньшую самостоятельность ряда. Как легко заметить, короткие ряды, метрически однообразные, гораздо менее самостоятельны, более связаны друг с другом — и ритмически и синтактически, чем ряды относительно более долгие или метрически разнообразные, и с ними легко связывается понятие части ряда, получившей самостоятельность и как бы превращенной в ряд. Это ограничение метрической самостоятельности рядов вызывает и более слабую ощутимость их границ, что необходимо принимать во внимание при анализе.

Всякий стиховой ряд выделяет, интенсивирует свои границы. Слабее выделенными, но все же тоже выделенными, являются внутренние разделы ряда — границы периодов и т. д.

Как силен момент раздела в стихе можно наблюсти в следующем случае:

1. Когда зари румяный полусвет
2. В окно тюрьмы прощальный свой привет
3. Мне, умирая, посылает,
4. И опершись на звучное ружье,
5. Наш часовой, про старое житье
6. Мечтая, стоя засыпает...

Здесь сила раздела в предпоследнем (5) стихе увеличена строфическим характером стихотворения: 4-й стих, совершенно одинаково метрически построенный и рифмующий с 5-м, влияет на резкость раздела. И резкость раздела так велика, что мы почти отсекаем стих от синтактически с ним связанного последнего. (Этому сознанию раздела способствует также формальная однородность близких слов в 6-м стихе (мечтая—стоя), поэтому трудно разъединимых). Как бы то ни было, условия раздела — принудительный факт стиха; о том, что несоблюдение его влечет за собой разрушение стиха, я уже говорил. Еще один пример силы стихового единства у Батюшкова:

И гордый ум не победит
Любви, холодными словами.

Пушкин на полях своего экземпляра написал: «смысл выходит: холодными словами любви; запятая не поможет» [66].

(Здесь, легко заметить, сказывается и другой фактор: тесноты связи слов в одном ряде).

Сюда же пример из Тютчева:

Как бедный нищий, мимо саду
Бредет по жаркой мостовой.

Даже такой опытный чтец стихов, как С. Волконский, был склонен считать здесь членом сравнения не „бедный нищий, а «бедный нищий мимо саду», т.-е не: „как бедный нищий—бредет мимо саду“, а: «как бедный нищий мимо саду,—бредет... по мостовой».

На силу границ периодов указывает пример лермонтовской строки:

Но не с тобой | я сердцем говорю.

Резкая цезура вызвала здесь (в связи с интонационными ее следствиями) вторичную семасиологизацию:

Но не с тобой, | —я с сердцем говорю.

(Так в тексте Лермонтова в Отечеств. Записках, 1843 г., том 28).

Всякое подчеркивание этих границ является сильным семантическим средством выделения слов. Такое подчеркивание получается обычно в результате: 1) либо важности границы ряда (напр., в трехчастных делениях анапестического метра баллады, где конец каждого ряда является одновременно и концом II периода, усиленного его связью (через рифму) с концом I периода), 2) либо несовпадения этих границ (ряда и периода) с границами синтактического единства, т.-е. при enjambement и внутренних rejets.

Начнем с последних. Несовпадение ритмического ряда и синтактического единства отражается в особой интонационной фигуре (недостаточное понижение в начале второго ряда, в связи с паузой). Само собою разумеется, эти моменты могут совпасть с моментами, синтактически обычными,—и тогда указать и углубить особые оттенки в сочетании членов предложения. Это доказывает такого рода enjambement:

Все хорошо, мой друг, но то ли |
Моя красавица? Она |
Завоевательница воли
И для поэта рождена.

(*Языков*).

Enjambement здесь вне сомнения, но он в I-й строке подчеркивает вопросительный комплекс «то-ли», на котором и без того лежит восходящая интонация вопроса, а на слове, кончающем enj.— «красавица»—и без того лежит нисходящая интонация, в силу заключения вопросительного предложения

с повышением в начале. Во втором же ряде он отделяет слово «она» от сказуемого—т.-е. происходит обычное обособление подлежащего.

Обособление подлежащего определено и подчеркнуто следующим enjambement:

Прохладен воздух был; в стекле спокойных вод
Звездами убранный лазурный неба свод |
Светился;
Влюбленный юноша и дева молодая |
Бродили вдоль реки....
Для них туманами окрестная долина |
Скрывалась....

(*Языков, „Вечер“*).

Enjamb. как подчеркиванье обособления и интонации деепричастного комплекса:

Люблю его, ему внимая, |
Я наслаждаюсь...

(*Языков, „Ручей“*).

Но семантическую роль enjambement легче всего проследить не там, где оно подчеркивает синтактическую паузу и интонационную линию, а там, где он н е м о т и в и р о в а н. Эту роль легче всего проследить на стихах с прозаической конструкцией фраз, причем обособляющая роль enjambement как бы не принята поэтом во внимание; возьмем примеры из Полонского.

Кура шумит, толкаясь в темный |
Обрыв скалы живой волной....

Здесь отрыв эпитета «темный» от определяемого «обрыв скалы» синтактически не мотивирован [67]. Вообразим, что перед нами фраза прозаическая (хотя бы из рассказа Чехова):

«Кура шумит, толкаясь в темный обрыв скалы».

Тогда группа «темный обрыв скалы» представляется с и м у л ь т а н н о й; наибольшую силу при повествовательной интонации получает при этом определяемое «обрыв скалы», (а в нем последнее слово «скалы»), определяемое, о к р а-

рашенное эпитетом темный; при симультанности этой группы эпитет получает более или менее отчетливую предметную характеристику; он мыслится, как предметный признак определяемого; между тем, в стихе, заканчивая ритмический ряд и будучи отделен от другого ритмического ряда,—эпитет как бы виснет в воздухе; воссоединение его с определяемым, находящимся в другом ритмическом ряду, происходит в настолько ощутительной последовательности, что эпитет, будучи отделен от своего носителя, не выполняет функции предметной окраски; взамен этого выступает с особой силой основной признак слова «темный», а также второстепенные (эмоциональные) признаки; а в виду тесноты ритмического ряда в слове могут возникнуть и колеблющиеся признаки значения, по тесной связи со словами данного ряда; так, со словом «темный» может вступить в связь, обусловливаемую звуками, слово «шумит».

Замкнутость ряда и особое семантическое значение разделов отчетливо видно на примере из того же стихотворения:

Гляди: еще цела за нами |
Та сакля, где тому назад |
Полвека, жадными глазами |
Ловил я сердцу милый взгляд.

Нетрудно заметить, что синтаксис (да и лексика) здесь нарочито ориентируется на прозаический, как бы не считаясь с разделами (а на деле их подчеркивая,—в чем собственно и заключается главная особенность стиха) [68].

Попробуем написать строфу в строку и, позабыв на время про стихи, представить ее в следующем виде:

Гляди: еще цела за нами та сакля, где тому назад полвека жадными глазами ловил я милый взгляд.

(Позволяю себе из последнего стиха выбросить одно слово, что деформирует этот стих и еще более нарушает стиховые ассоциации).

Легко заметить в этих прозаических строках слова наибольшего синтактико-семантического веса; ими будут как главные члены предложения, так и члены, заканчи-

вающие грамматические единства; вот наиболее сильные интонационные пункты:

Гляди: та сакля: полвека: ловил я: взгляд.

Разберемся в стихах.

1) Первый ритмический ряд:

Г л я д и: еще цела за нами.

Синтактическое единство не замкнуто, и это сказывается в особом повышении тяготения одного ритмического ряда к другому, но это повышение нисколько не нарушает единства и тесноты ритмического ряда. Воссоединение группы: «еще цела за нами та сакля» совершается сукцессивно, последовательно, причем выдвинуто «за нами», которым оканчивается ритмический ряд; второстепенная роль этих слов не соответствует их выдвинутому положению, и они осознаются, как обособленный член; слова повисли в воздухе, обособились, — и вместе с тем обособились представления, связанные с ними. Слова «за нами» необычайно усиливают в данном случае свое п р о с т р а н с т в е н н о е значение, которое в виде оттенка и переходит при воссоединении со следующим рядом — к нему. Таким образом разрыв интонационной линии, определенный стихом, влечет за собою окказиональные о т л и ч и я з н а ч е н и й с т и х о в ы х с л о в о т и х п р о з а и ч е с к и х д в о й н и к о в.

2) Второй ритмический ряд:

Та сакля, где тому назад

выдвигает семантический комплекс «тому н а з а д», так что в связи с оттенком пространственности, выдвинутым в первом ряде, в слове «назад» может несколько побледнеть временное значение, в котором оно употреблено в комплексе, и выдвинуться основной признак слова; таким образом вместо временного значения комплекса выдвинется отчасти пространственный оттенок; в виду детерминирования пространственного оттенка словом «тому» — он будет, разумеется, неустойчивый, колеблющийся.

Закон семантического выдвигания конца ряда может быть использован иногда для оживления стертой метафоры, так как живость метафоры непосредственно связана с наличием основного признака, подчеркиваемого, как мы видели, в конце ряда.

Возьмем прозаическую строку:

«Гор не видать — вся даль одета лиловой мглой».

Во втором предложении слово «одета» воспринимается очень бледно относительно своего основного признака. Оно претерпело сложнейшую эволюцию. Сначала в этом слове могла ясно осознаваться его семантическая неоднородность с другими. То обстоятельство, что с ним, как сказуемым, связаны были такие слова, как «даль», «гора», вызывало в слове «одета»: 1) частичное вытеснение основного признака; 2) частичное присутствие значения слов, привычно ассоциирующихся в данном случае в качестве сказуемых со словами «гора», «даль» и стерших уже свой основной признак (напр. «покрыта»), — но это, разумеется, входило в состав значения скорее всего в виде отрицательном — в виде связей, вытесняющих основной признак слова «одета». Эта смещенность основного признака дает всегда семантическую напряженность; но эта семантическая напряженность возникает только в итоге частичного вытеснения основного признака; чтобы метафора осознавалась живой, требуется, чтобы в слове ощущался его основной признак, но именно в теснимом, смещаемом виде. Как только момент этого вытеснения отсутствует, как только «борьба» кончается, — метафора умирает, становится ходовой, языковой.

Это совершается тем путем, что связи с другим членом метафоры (в данном случае с подлежащим) становятся прочными, привычными, — и это до конца вытесняет основной признак значения одного ряда.

Очень побледневшая метафора в разбираемой строке. Это побледнение произошло по трем причинам. Во-первых, по привычности связи. Во-вторых, вследствие характера глагольной формы—причастия, стирающей до известной

степени признак глагола, как действия, и выдвигающая в нем признаки постоянства. В-третьих, в тесное (потому что привычное) сочетание с нею вступает дополнение, причем основной признак дополнения, очень веский, еще более вытесняет основной признак глагольной метафоры; фраза «вся даль одета лиловой мглой» распределяется обычно таким образом (вследствие стертости, определяемой указанными причинами):

вся даль | одета лиловой мглой,

где слово «одета» является в роли сказуемостного члена (с равным правом мы могли бы сказать «покрыта», «окутана» и т. д.). Требуется особая интонация, чтобы расторгнуть привычное сочетание «одета мглой» и подчеркнуть сочетание «даль одета»; чтобы фраза получила вид:

вся даль одета | лиловой мглой.

В стихе, вследствие единства стихового ряда, восстановлена связь между подлежащим и сказуемым, а дополнение, отнесенное в другой ряд, воссоединяется с главными членами предложения только последовательно:

Гор не видать—вся даль одета |
Лиловой мглой...

В результате — оживление метафоры, обусловленное единством стихового ряда.

Единство ряда сказывается и не только в обособлении слов и групп, но и в большей значимости разделов. Таким образом, если стих ограничивается одним словом, то во-первых, то обстоятельство, что слово = отдельному стиху, во-вторых, что оно стоит на разделе, — значительно, увеличивает его силу и обособляет его, способствуя оживлению основных признаков.

Ср. Маяковский в «Небе» [69]:

Оглядываюсь,
Эта вот
Зализанная гладь,

Это и есть хваленое небо?
Посмотрим, посмотрим.
Искрило,
Сверкало,
Блестело
И
Шорох шел
Облако
Или
Бестелые
Тихо скользили.

Следует обратить особое внимание на служебные слова и частицы: «и», «или», которые, выдвигаясь, придают совершенно новый вид конструкции предложения; чем незначительнее, малозаметнее выдвинутое слово, тем выдвигание его более деформирует речь (а иногда и оживляет основной признак в этих словах).

Это выдвигание разделом (в связи с рифмой) служебных слов является одним из приемов Пушкина в «Евгении Онегине». Ср. также Лермонтова:

Всегда кипит и зреет ч т о - н и б у д ь |
В моей груди...

Группа «что-ни-будь» имеет групповой смысл, является groupe articulée, по терминологии Бреаля[70], таким образом, что ни первый, ни второй (ни третий) ее член не мыслится отдельно. Из двух членов группы главным является тот, на котором стоит ударение; в данном случае, в обычной прозаической конструкции было бы:

«всегда кипит и зреет чтó-нибудь в моей груди»,

причем в группе «что-нибудь» второе словцо является по акцентным причинам редуцированным. В стихе раздел с большой силой выдвигает третий член «б у д ь», на котором лежит и метрическое ударение. Таким образом, вместо группы «чтó-нибудь», мы имеем «что-нибýдь»; это значительно оттеняет слово, «восстановляет его в правах». Характерно это действие разделов на ту речь, которая возникает в результате прозаизации стиховой лексики и

жанров (Евг. Онегин), ибо то, что в речи разговорной и прозаической является только необходимым служебным реквизитом,—здесь, выдвигаясь на разделах,—возвышается до степени равноправных слов.

То, что ясно на примере однословных стиховых рядов, не так ясно на других примерах (так как здесь отпадает принцип оперирования в качестве ряда — одним словом). Все же иногда можно наблюсти это действие разделов на обычных стихах и внутри обычных стихов. Например.

В языке есть слова, заменяющие собою группы слов, в которых они являются значущими членами (обычно членом, сильнее интонированным в группе [71]). Такая замена, возникающая на основе тесных связей одного слова с другими, может повести к полной утрате словом основного признака своего значения; вместе с тем слово, утрачивая этот основной признак, приобретает значение группы. Розенштейн называет это «ассоциативной заменой значения» (Assoziativer Bedeutungswechsel), Вундт — «сгущением понятия через синтактическую ассоциацию» («Begrifsverdichtung durch syntaktishe Assoziation»), Бреаль и Дармстетер «заражением» — (contagion), в виду того, что здесь слова в группе действуют друг на друга, как бы заражают друг друга своим соседством, благодаря чему одно слово и может представлять целую группу [72].

Несомненно это процесс длительный, и началом его является употребление члена группы в значении всей группы, но при частичном сохранении основного признака собственного значения. Перед нами фраза: «Барон побледнел и засверкал на него глазами»; группа «засверкал глазами» может быть выражена только одним глаголом: «засверкал». «Барон побледнел и засверкал на него», Хотя о замене значения здесь говорить не приходится: но «ассоциативное сгущение его» здесь есть, и есть оно за счет частичного побледнения основного признака в значении глагола «сверкать». Теперь пусть перед нами фраза вроде «Барон вскипел» или даже: «Барон кипел», «Барон кипел и горел»; основной признак в значении будет почти столь же бледен, как во фразе «Барон рвал и метал».

Если мы скажем: «Барон и кипел, и горел, и сверкал», — основные признаки глаголов вряд ли интенсивируются, потому что мы имеем интонацию, даваемую соединительным повторяемым союзом «и», при котором основные признаки однородных членов бледнеют (интонационная линия имеет однотонный характер; это создает оттенок потенциальной повторяемости, как бы не ограничивающейся данными членами, что подчеркивает их однородность; и это в свою очередь леднит индивидуальные основные признаки в значениях однородных членов).

Теперь, перед нами стихи Жуковского:

> И Смальгольмский барон, поражен, раздражен,
> И кипел, и горел, и сверкал.

Перед нами трехчастный стих баллады; при этом *II часть* распадается в свою очередь на 2 члена, а III часть на 3 члена. Получаются разделы внутри стиха:

И кипел   и горел   и сверкал

Эти разделы связаны с некоторой определенной стиховой интонацией, при которой исчезает оттенок потенциальной повторяемости.

При этом, так как воссоединение членов предложения идет здесь вследствие метрического членения сукцессивно, а каждый член предложения имеет значимость ритмического члена, то происходит интенсивация основного признака, прогрессивно возрастающая, так как интенсивация основного признака в первом члене предложения создает более благоприятные условия для этой интенсивации в следующем. Последнее же слово, находящееся одновременно на разделах периода и ряда, еще более интенсивирует его, — и при замыкании группы до известной степени вторично ее окрашивает. Таким образом происходит нечто вроде реализации языковых штампов, что в данном случае придает всему легкую комическую окраску.

В равной мере можно наблюсти и действие цезуры, не такое резкое, но все же действительное, в расчленении таких групп, как эпитет и определяемое etc.

4.

Уже в некоторых последних примерах действие единства стихового ряда соединялось с действием более сложного фактора — с выделением слов согласно их **большей ритмической значимости**; этот факт, как я указывал уже, стоит в зависимости от той или иной степени динамизации речевого материала.

Семантическая подчеркнутость и выделение тех или иных слов ритмом — останавливало уже внимание древних теоретиков. В основание учения о «распорядке слов» (Περὶ Συνθέσεως) у Лонгина легло учение о «**гармонии**», — в котором нетрудно различить положение об эмоциональных оттенках значения, в зависимости от ритма (τμῆμα λθ, 39): «Гармония не только естественно производит в человеке убеждение и удовольствие, но и служит удивительным орудием к возвышению духа и страсти. Ибо не только свирель возбуждает в слушающих некоторые страсти и, как бы лишая ума, исполняет бешенства, и положив в душах их след размера, принуждает идти по оному размером... После сего уже ли будем сомневаться, что **сложение слов, сия гармония** врожденного человеку слова, поражающая не токмо слух, но и самую душу; возбуждающая в нас разные образы, имен, мыслей, вещей, красоты, доброгласия, имеющих с душою нашею какую-то связь и сродство; и вместе со смесью и разнообразностью своих звуков вливающая в слушателей страсти оратора и всегда делающая их в оных участниками; **и с словосоставлением сопрягающая великость мыслей**, уже ли будем сомневаться, что посредством всего сего совершенно по своей воле располагает духом нашим, то услаждая нас, то подчиняя какой-то гордости, величавости, возвышению и всяким находящимся в ней красотам... Таким образом, мысль, произнесенная Демосфеном, по прочтении своего определения, весьма высока... Но и гармония красоте сей мысли не уступает, ибо весь период составлен из стоп Дактилических... Если

только одно слово переставить с своего места на другое,... или хотя один склад отсечь... то легко усмотреть можно, сколько гармония способствует к высокому. Ибо сии слова (клаузальные Ю. Т.) ὥσπερ νέφος, опираясь на первой долгой стопе, измеряются в четыре приема; так что ежели один склад отнять: ὥς νέφος, то вдруг с таковым отсечением исчезнет величие. И напротив, ежели продлить оный... то хотя значение в сих словах будет то же, но не то же падение; потому что утесистая высокость, длиною последних складов, разрушается и слабеет» 73.

Здесь отметим любопытное определение ассимилятивной силы метра: «положив в душах след размера, принуждает идти по оному размером»; «словесная гармония поражает не только слух, но и самую душу»; «со «словосоставлением» и «гармонией» «сопряжена великость мыслей».

Буало воспринял формулу: «L'harmonie ne frappe pas seulement l'oreille, mais l'esprit», но сузил ее до неузнаваемости:

Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
Ne peut plaire à l'esprit quand l'oreille est blessée.

Понятие «взаимодействия», «гармонии слов» отступило на задний план перед понятием «соответствия», «мотивировки ритма» — Ср. Marmontel, — в его отзывах о Flechier.

Понятие «гармонии» было воспринято переводчиком Лонгина, Мартыновым, через призму Буало, и он значительно сузил и исказил его в своих примечаниях, приравнив «гармонию» к ораторскому ритму. Любопытно, что у Батюшкова, изучающего Лонгина, понятие «гармонии» возрождается в его сложном виде. Делая выписку из Ломоносова, он подчеркивает в стихах некоторые слова:

Иной от сильного удара убегая,
Стремглав на низ слетел и стонет под конем;
Иной пронзен угас, противника пронзая;
Иной врага поверг и умер сам на нем,

и прибавляет при этом: «заметим мимоходом для стихотворцев, какую силу получают самые обыкновенные слова, когда они поставлены на своем месте». («Ариост и Тасс»).

Повидимому, это было одним из главных пунктов работы Батюшкова над поэтическим языком. Современники сознавали особенности его языка помимо области лексики и евфонии, — именно в тонком семантическом использовании взаимодействия ритма и синтаксиса.

При этом возродился и полный объем понятия «гармонии». Плетнев писал о Батюшкове и Жуковском в 1822 году: «Чистота, свобода и гармония составляют главнейшие совершенства нового стихотворного языка нашего... Прежде всего надобно отличать гармонию от мелодии. Последняя легче достигается первой: она основывается на созвучии слов. Где подбор их удачен, слух не оскорбляется, нет для произношения трудности, — там мелодия. Она еще имеет высшую степень, когда слияние звуков определительно выражает какое-нибудь явление в природе и, подобно музыке, подражает ей. Гармония требует полноты звуков, смотря по объятности мысли, точно так, как статуя — определенных округлостей, соответственно величине своей. Маленькое сухощавое лицо, сколько бы черты его приятны ни были, всегда кажется нехорошим, при большом туловище. Каждое чувство, каждая мысль поэта имеет свою объятность. Вкус не может математически определить ее, но чувствует, когда находит ее в стихах или уменьшенною, или преувеличенною, и говорит: здесь не полно, а здесь растянуто. Сии стихотворные тонкости могут быть наблюдаемы только поэтами. В числе первых надобно поставить Жуковского и Батюшкова» [74].

Эта «объятность» — есть несомненно обозначение действия ритма на семантику, то изменение семантической значимости слова, которое получается в результате его значимости ритмовой. Простейшим примером такого влияния является выделение слова в так называемом «паузнике»; (о динамизации речи в «паузнике» я говорил выше); здесь получается как бы избыток метрической энергии, сосредоточенной на известном слове, или нескольких сло-

вах. Это до известной степени подчеркивает и выделяет слово:

Здесь лежала его треуголка
И растрепанный т о м Парни.

Слово «том» оказывается здесь наиболее динамизованным, но выделенным оказывается и следующее слово.

То же в стихах:

И сказала: господи боже,
Прими раба твоего.

В слове «сказала» первого стиха — избыток метрической энергии, слово оказывается динамизованным, выделенным; но это сообщается и следующему слову; то же и во II строке; а так как последние слова, по самому положению, стоя на границе ряда, выделены и подчеркнуты, то выходит, что «п а у з н и к» о п е р и р у е т с о с л о в а м и в ы д е л е н н ы м и и вся фраза получает сукцессивный характер. В приведенном примере такая выделенность слов мотивируется их эмоционально-лексическим признаком.

Но, например, в стихах:

На ш е л к о в о м одеяле
Сухая лежала рука, —

эта динамизация и выделение слов не мотивированы, при чем получается сукцессивное воссоединение эпитета с определяемым; это способствует тому, что в эпитете до воссоединения оживляется основной признак слова, окрашивающий всю группу. Любопытно, что и вторая строка: «Сухая лежала рука» — собственно непогрешимый «трехстопный амфибрахий — подчиняется метрической и семантической конструкции целого и тоже воспринимается как «паузник», с выделенными словами. Д и н а м и з а ц и я речи в стихе сказывается таким образом в семантической области — выделением слов и повышением семантического в них момента, влекущим за собою все последствия, как и для семантики отдельных слов, так и для общего сукцессивного их хода.

Условий такого выделения много; но нужно заметить, что такое выделение — это только частный случай общего

явления — *семантической значимости* слова в стихе, определяемой *значимостью ритма*. *Слово в стихе и вообще динамизовано, вообще выдвинуто*, а *речевые процессы сукцессивны*. Вот почему законной формой поэзии может быть уже катрен или дистих или даже один стих (ср. Карамзин, Брюсов), тогда как в прозе форма афоризма ощущается как *отрывочная*. Но и наоборот: для семантического строя не безразлично *количество* слов в ряде, величина ряда, его самостоятельность (очень короткие и однообразные по метру ряды менее самостоятельны), наконец, характер метра и характер строфы, и т. д.

(В последнем случае важны 2 основных типа *строфы*: 1) тот, который можно назвать замкнутым метрическим целым; вида $a + b$; $a + n + n + b$; $a + n + b + n$ etc, с постоянным составом количества рядов; 2) тот, который можно назвать открытым целым: $a + n + n_1 + n_2 + \ldots + b$; $a + n + n_1 + b + n + n_1 + n_2 + \ldots$ Во-втором типе количество промежуточных рядов непостоянно, колеблется и носит характер «восполнения» целого).

Показывая действие *разделов*, я невольно затронул пример наибольшей силы разделов, — этот случай (Маяковский) совпал со случаем, когда стих = одному слову. Если вспомнить, что при vers libre строки резко отличаются количеством слов, и что vers libre представляет «переменную метрическую» систему, — станет ясно, *что он является такой же «переменной» системой и в семантическом отношении*: выдвигая одни слова, пряча и сближая другие, — он как бы перераспределяет семантический вес предложения.

«Объятность» каждого слова в стихе дает необычайные результаты на примере служебных слов, которые по длительности занимают в стихе видное место:

И в пеленах оставила свирель,
Которую сама заворожила.

Здесь слово «которую» настолько динамизовано, что уж вовсе не соответствует своему скромному назначению и

тусклым признакам значения, и, динамизованное, оно заполняется колеблющимися признаками, выступающими в нем.

Эту динамизацию слова в стихе, усиление его значения, наблюл в свое время А. С. Шишков, один из замечательных русских семасиологов [75].

По поводу Сумароковской басни он делает следующее замечание:

«Толчки проезжий чует
И в нос, и в рыло, и в бока,
Однако, епанча гораздо жестока:
Хлопочет,
И с ним идти не хочет.

«В таком стихотворении (т.-е. стихе. Ю. Т.), каким пишутся притчи, басни и сказки, требующем простого, свободного и забавного слога, одинаковой меры стихи не так удобны для игры и шуток, как стихи разной меры, т.-е. длинные перемешанные с короткими, часто из одного слова состоящими. Напр., глагол «хлопочет», заступающий место целого стиха, не мог бы иметь той силы, когда бы вместе с другими словами, а не один особенно стоял. Он здесь по двум причинам хорош: первое, что стоя один, лучше показывает силу свою; второе, что соединяет в себе два понятия; ибо хлопочет, говоря о человеке, значит суетится, заботится; говоря же о бездушной вещи, значит, беспрестанно хлопает, трепещет. Сие последнее знаменование оного можем мы почувствовать из того, что глаголов топает, хлопает, в учащательном иначе сказать не можем, как топочет, хлопочет. Епанча представляет здесь и то и другое: в одном случае глагол хлопочет, точно так же, как и не хочет, изображает в ней некое одаренное чувствами существо; в другом случае тот же глагол хлопочет изображает ее как вещь бесчувственную, трепещущую от ветра.

Сие соединение понятий в одном и том же слове делает красоту изображений; ибо кратким изречением многие мысли в уме рождает» [76].

Здесь очень хорошо оттенена и динамизация слова в стихе,—и проистекающая отсюда подчеркнутость столкновения основных признаков.

Басня, которая во второй половине 19-го века была сдана в школу ребятам, — была в 18-м и первых десятилетиях 19-го века тем комическим жанром, который воспринимался и судился с точки зрения «красот стихотворных». «Красоты» эти были в своеобразном «vers libre» басни, основой которого была резкая переменность количества слов в стихе; в связи с неравноправностью слов, как членов предложения, и нарочитой «простонародностью» (литературной «вульгарностью» лексики), присвоенной басне,—эта особенность давала комическую окраску жанра; неравномерное семантическое оттенение и затенение, совершавшееся на особом материале, — с большой силой выдвигало его своеобразие, нарушая обычные самантические пропорции классического стиха (даже и классического «vers libre» эпохи). Отсюда родство басни с стиховой комедией.

Этот вес слов имеет влияние на преобразование поэтического языка; в разные эпохи он является средством его отбора. В 1871 г. гр. А. К. Толстой писал Я. П. Полонскому: «Я начал писать новгородскую драму. Написал в Дрездене три акта сплеча, прозой... но на днях заглянул в рукопись, и с горя стал перекладывать прозу в стихи, и о чудо! тотчас все очистилось, все бесполезное отпало само собою, и мне стало ясно, что для меня писать стихами легче, чем прозой! Тут всякая болтовня так ярко выступает, что ее херишь да херишь» [77].

5.

Об этой же семантической значимости слова в зависимости от значимости стиховой писал еще гораздо раньше Киреевский, причем у него есть и другие штрихи: «Знаешь ли ты, отчего ты до сих пор ничего не написал? — Оттого, что ты не пишешь стихов. Если бы ты

писал стихи, тогда бы ты любил выражать даже бездельные мысли, и всякое слово, хорошо сказанное, имело бы для тебя цену хорошей мысли, а это необходимо для писателя с душой. Тогда только пишется, когда весело пишется, а тому, конечно, писать не весело, для кого изящно выражаться не имеет самобытной прелести, отдельной от предмета. И потому, хочешь ли быть хорошим писателем в прозе?— пиши стихи»[77a].

Таким образом, уже не только «всякая болтовня так ярко выступает, что ее херишь, да херишь», но и херить ее не надо: в стихах весело выражать бездельные мысли, причем всякое слово, хорошо сказанное, от этого приобретает значимость, цену хорошей мысли.

Здесь, конечно, не только динамизация слов, выделяющая их (ибо тогда бы пришлось «херить болтовню», и она бы не имела «цены хорошей мысли»),—здесь есть еще какая-то «прелесть, отдельная от предмета».

Вспомним также слова Гёте: «Говоря о произведениях наших новейших поэтов, мы пришли к заключению,—писал Эккерман,—что ни один из них не пишет хорошей прозой. — Дело простое, — сказал Гёте: чтоб писать прозой, надо что-нибудь да сказать, кому же сказать нечего, тот еще может писать стихи и подбирать рифмы, причем одно слово подсказывает другое, и наконец будто что-то и выходит; и хотя оно ровно ничего не значит, но кажется, будто что-то и значит»[78].

Забудем насмешливый тон Гёте (или Эккермана?). Разберемся в его определении «новой лирики». Сказать нечего, т.-е. сообщить нечего; мысли, которая нуждается в объективировании, — нет; сам процесс творчества не преследует коммуникативных целей. (Между тем проза с ее установкой на симультанное слово — в гораздо большей степени коммуникативна: «Чтобы писать прозой, надо что-нибудь да сказать»).

Самый процесс творчества изображен у Гёте сплошь сукцессивным: «одно слово подсказывает другое» (причем

здесь большую роль Гёте уделяет рифмам). «И хотя оно ровно ничего не значит, но кажется будто что-то и значит». Здесь пункт, в котором Гёте сталкивается с Киреевским («хорошо сказанное слово имеет цену хорошей мысли»). Таким образом, и здесь и там идет речь о «бессодержательных» в широком смысле словах, получающих в стихе какую-то «кажущуюся семантику».

То, что Гёте (или Эккерман?) осмеивает, Новалис защищает: «Можно представить себе рассказы без связи, но в ассоциации, как сновидения; стихотворения, полные красивых слов, но без всякого смысла и связи, и только, пожалуй, та или иная строфа будут понятны, как разнородные отрывки». (Здесь, кстати, важно отметить требование «красивых слов»).

Научно обосновать это понятие «бессодержательных слов» попытался уже один из ранних исследователей семантики, Альфред Розенштейн («Die psychologische Bedingungen des Bedeutungswechsels der Wörter», Danzig, 1884)— и попытался сделать это, утверждая специфичность стиха в семантическом отношении, исходя из роли стиха как эмоциональной системы. Основным положением, позволившим ему сделать эти выводы, было положение, что «значение слова определяется совокупностью связей (Gesamtheit) не только понятий, но и эмоций».

«Я вывел бы из этого психологического факта,—пишет он,—добрую долю влияния, оказываемого на нас лирическим и лиро-эпическим поэтом. Когда мы настроены (или должны быть настроены) так, что ожидаем движения своих чувств,—слова менее пробуждают в нас соответствующие им представления, нежели связанные с ними эмоции. У нас тотчас возникает известное настроение, когда поэт говорит:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?

а в следующей строке начинают звучать другие эмоциональные тона:

Es ist der Vater mit seinem Kind!

Этот ответ, который, будучи отнесен к области наших представлений, совершенно бессодержателен, может быть необычайно интересным для наших чувств» [79].

Понятие художественной эмоции обосновано здесь несколько поспешно на том, что вопрос и ответ—«риторичны» и «бессодержательны». (Да и «бессодержательность» их не характерна. «Бессодержательны» они в приведенном примере, конечно, с точки зрения бытовой коммуникации,— и такими же являются в сущности многие главы романов со знакомыми «незнакомцами»; в плане конструкции перед нами явление, которое можно назвать «развертыванием лирического сюжета» (термин В. Шкловского), совершающееся особым, ему присущим образом. Между тем, Новалис говорит об отсутствии «смысла и связи» внутри конструкции). Но и самое понятие «художественной эмоции» оказывается шатким.

Понятие «художественной эмоции» наиболее подробно охарактеризовано Вундтом: «эмоции, прямо ассоциированные с самыми (эстетическими) объектами, определяются в своих специфических свойствах тем соотношением, в котором стоят между собою части данного представления. Так как это соотношение есть нечто объективное, независимое от особого способа воздействия на нас впечатлений, то оно значительно способствует оттеснению субъективных общих чувств, свойственных эстетическим воздействиям» [79a]. Таким образом, понятие «художественной эмоции» обнаруживает свою гибридную природу и возвращает прежде всего к вопросу об объективном «соотношении частей представления», определяющих ее,—т. е. к вопросу о конструкции художественного произведения. (Факт оттеснения «субъективных общих чувств» является, кстати, достаточным опровержением наивно-психологистического подхода к поэтической семантике с точки зрения простых эмоциональных ассоциаций, связанных со словами).

Итак, слишком общую ссылку Розенштейна на эмоциональную природу словесных представлений в стихе следует заменить положением об «объективном соотно-

шении частей представления», определяемом конструкцией художественного произведения; вместе со второстепенностью роли субъективных общих чувств отпадает и вульгарное понятие «настроения»; порядок и характер представлений значения зависит, конечно, не от настроения, а от порядка и характера речевой деятельности.

Итак, согласно вышесказанному, остаются два положения: 1) частичное отсутствие «содержательности» словесных представлений в стихах («inhaltlos»); 2) особая семантическая ценность слова в стихе по положению. Слова оказываются внутри стиховых рядов и единств в более сильных и близких соотношении и связи, нежели в обычной речи; эта сила связи не остается безрезультатной для характера семантики.

Слово может быть в данном ряде (стихе) и совершенно «бессодержательным», т. е. 1) основной признак его значения может вносить крайне мало нового элемента или 2) он может быть даже и совершенно не связан с общим «смыслом» ритмо-синтактического единства. И между тем действие тесноты ряда простирается и на него: «хотя и ничего не сказано, но кажется будто что-то и сказано». Дело в том, что могут выступить определяемые теснотой ряда (тесным соседством)—колеблющиеся признаки значения, которые могут интенсивироваться за счет основного и вместо него, — и создать «видимость значения», «кажущееся значение».

Здесь происходит то же, что и при описанном эмфатически повышенном интонационном речевом строе,—слова являются как бы восполняющим этот строй речевым материалом.

Прекрасно описал возникновение колеблющихся признаков значения при сильной мелодической окраске стиха Полевой: «Жуковский играет на арфе: продолжительные переходы звуков предшествуют словам его и сопровождают его слова, тихо припеваемые поэтом, только для пояснения того, что хочет он выразить звуками. Бессоюзие, остановка, недомолвка—любимые обороты поэзии Жуковского»[80].

В системе взаимодействия, образуемом динамикой стиха и речи, могут быть семантические пробелы, заполняемые безразлично каким в семантическом отношении словом — так, как указывает динамика ритма. Здесь несомненно лежит и момент выбора слов: слово иногда возникает по связи со своей стиховой значимостью. Слово, пусть и в высшей степени «бессодержательное», приобретает видимость значения, «семасиологизуется». Излишне говорить, что семантика слова здесь по самой своей природе отличается от семантики его в прозаической конструкции, где нет тесноты ряда.

Вот почему вместо «мысли» может быть «цена хорошей мысли», «эквивалент значения»; внедренное в стиховую конструкцию, безразличное (либо чужое по основному признаку) слово развивает вместо этого основного признака интенсивность колеблющихся признаков.

Бессвязные, страстные речи!
Нельзя в них понять ничего
Но звуки правдивее смысла,
И слово сильнее всего.

Отсюда — большая семантическая значимость в стихе слов, где значение тесно связано с предметом; ведь там, где эти предметные связи отсутствуют, исчезает и основной признак; вместо него могут выступить лексическая его окрашенность и возникающие в конструкции колеблющиеся признаки. Так бывает с именами собственными. «Женское имя (в стихах) также мало реально, как все эти Хлои, Лидии или Делии XVIII века. Это только названия», говорил Пушкин[81]. И это «название» не только окрашивает известным образом стих, а и само может быть предопределено конструкцией. На разной ценности разных колеблющихся признаков основано употребление разных имен с одною и тою же предметною связью: Аониды—Камены.

Возможны разные случаи использования этих колеблющихся признаков. Они могут стать принципом словоупотребления (Новалис); символисты, употребляя слова вне

их связи и отношения к основному признаку значения, добивались необычайной интенсивности колеблющихся признаков, добивались «кажущегося значения», причем эти колеблющиеся признаки, сильно окрашивая основные, являются общим семантическим фоном:

В кабаках, в переулках, в извивах,
В электрическом сне на яву,
Я искал бесконечно красивых
И бессмертно влюбленных в молву.

Здесь в рамку обычного ритмо-синтактического строения строфы вставлены как бы случайные слова; получается как бы семантически открытое предложение; рамка: «в кабаках.... я искал» заполнена второстепенными членами предложения, несвязуемыми по основным признакам. Вся сила здесь в устойчивости ритмо-синтактической схемы и семантической неустойчивости ее восполнения. При этой неустойчивости большую важность получает теснота сначала ряда, а затем периода и строфы. При этом сила этой связи больше в стихе, чем в строфе, а в строфе, чем в группе строф; это дает возможность на протяжении стихотворения давать строфы мало между собою связанные, — шире и точнее: большие словесные массы не связанные между собою по основным признакам значений. Вместе с тем интенсивируются колеблющиеся признаки, которые однако не до конца затемняют основной признак.

В первой строке мы имеем как бы «обычное» начало, с использованием почти разговорного «ассоциативного сгущения значения», (см. выше, стр. 70) подготовляющего к семантическому строю следующей строки.

В кабаках, в переулках, в извивах (улиц).

Во II строке легко проследить, как бледнеют основные признаки слов; группа «сон наяву» — побледневший оксиморон. При этом, эпитет «электрический» и определяемое «сон» не связаны по основному признаку, — и в эпитете появляются колеблющиеся признаки

значения; при воссоединении группы «в электрическом сне» со следующим «наяву» — частично обновляется момент оксиморона из-за изменения одного члена группы «сон на яву»[82]. При этом колеблющиеся признаки значения настолько интенсивны в стихе, что вырастают до степени «кажущегося значения» и позволяют нам пройти этот ряд и обратиться к следующему, как будто мы знаем в чем дело. Таким образом, смысл каждого слова здесь является в результате ориентации на соседнее слово[83].

Не трудно заметить, что интенсивация колеблющихся признаков есть в то же время интенсивация семантического момента в стихе вообще, так как нарушает привычную семантическую среду слова.

Вот почему Хлебников, который строит стих по принципу совмещения семантически чуждых рядов и широко при этом пользуется колеблющимися признаками, семантически более заострен, чем «понятные» эпигоны 80-х годов.

Любопытно отношение читательской публика к «бессмыслице» ранних символистов и ранних футуристов. Использование «кажущейся семантики» было понято, как загадывание загадок. К словам, важным своими колеблющимися признаками, а не основными, пробовали отнестись с точки зрения именно этих основных признаков. Особая система стиховой семантики при этом сознавалась коммуникативной системой семантики, т.-е. подвергалась последовательному разрушению.

Вместе с тем, колеблющиеся признаки должны быть именно колеблющимися, кажущаяся семантика именно кажущейся. Для этого — в словах должен отчасти сохраняться основной признак, но уже как затемненный. На этом свойстве «остатков основного признака» основано использование соседних слов в разных сочетаниях, чтобы, отчасти стерши основные признаки, все-таки на них намекнуть:

Лилии льются, медь блестит,
Соловей стеклянный поет в кустах.

(Н. Тихонов).

Первая строка дает сказуемостное отношение между «лилии» и «льются» (причем в обоих словах выступают колебающиеся признаки); «медь» дано в обычном сочетании — «блестит»; во второй строке комбинация двух слов «стекло», «соловей» — в форме сочетания «соловей стеклянный», что отчасти стирает основной признак в слове «стеклянный» (как в постпозитивном) и способствует выделению колеблющихся признаков в слове «соловей»; но тем не менее, вследствие семантической инерции первой строки сохраняется и потускневший основной признак в слове «стеклянный»:

Лилии — медь; соловей — стекло.

Так в разных грамматических отношениях возможны ряды основных признаков, только отчасти теряющих свою роль. (При этом, само собою, затемнение основного признака может быть разной силы). На этом факте основано употребление эпитета и определяемого в обратном отношении: эпитет и определяемое меняются местами,—вместо «чужую даль» — «далекую чужь» (ср. М. Деларю: «В чужь делекую умчуся» («Ворожба»), где слово «чужь» несомненно ориентируется на «даль»); отсюда же вместо «безвестный наемник» — «наемный безвестник» и т. д.

Если бы основной признак исчез вовсе — исчезла бы семантическая заостренность этой поэтической речи. (Вот почему быстро стирается сплошной заумный язык).

Следует заметить, что метафора и сравнение являются, при столкновении основных признаков, а стало быть, и при частичном их вытеснении, тоже случаями, в которых мы имеем дело с остатками основных признаков.

Пример:

Когда зари румяный полусвет
В окно тюрьмы прощальный свой привет
Мне, умирая, посылает,
И опершись на звучное ружье,
Наш часовой, про старое житье
Мечтая, стоя, засыпает,—

Здесь громозд образов дан в объеме придаточного предложения, заполняющего целую строфу, и образы как бы не

успевают скристаллизоваться в цельные метафоры. Интересно, что здесь такие противоречащие по второстепенным признакам слова́, как «румяный» с одной стороны и «полусвет», «умирая» с другой — принадлежность одного образа. Перед нами, в сущности, пример не очень уж далекий от приведенных примеров из Блока и Тихонова: хоть слова и скреплены в синтактически безупречный стержень, хоть с предметной точки зрения как будто все благополучно, но закон стиха, теснота стихового ряда, сгущенная здесь тем обстоятельством, что целая строфа заполнена придаточным предложением и не представляет грамматического целого, — влияет так, что это благополучие оказывается призрачным, — значения слов, сталкиваясь, теснят друг друга, основные признаки значения бледнеют, и выступают их остатки; в особенности это относится к слову умирая, которое интонационно выдвинуто в стихе; оно действует помимо общей своей роли в образе, — (и тем сильнее).

Таким образом, на тесноте стихового ряда основано явление «кажущейся семантики»: при почти полном исчезновении основного признака появление «колеблющихся признаков»; эти «колеблющиеся признаки дают некоторый слитный групповой «смысл», вне семантической связи членов предложения.

6.

Бывают, однако, случаи, когда это соотношение основного и колеблющихся признаков меняется; когда колеблющийся признак получает определенность, что при второстепенной роли основного признака является переменою значения (хотя и единичною — в данной стиховой системе).

Рассмотрим конец баллады Жуковского «Аллонзо»:

Там в стране преображенных
Ищет он свою земную,
До него с земли на небо
Улетевшую подругу...

Небеса кругом сияют
Безмятежны и прекрасны...
И надеждой обольщенный,
Их блаженства пролетая,

Кличет там он: Изолина!
И спокойно раздается:
Изолина! Изолина!
Там, в блаженствах безответных.

Нас интересует здесь слово блаженства:

Их блаженства пролетая...
Там, в блаженствах безответных...

Анализируя признаки значения, выступающие в этом слове, мы должны признать, что основной признак слова «блаженства» (блаженное состояние, счастье) значительно затемнен: взамен его выступили колеблющиеся признаки; с некоторым удивлением мы замечаем, что слово «блаженства» имеет здесь значение чего-то пространственного.

Слово поработила группа:

Их (небес) блаженства пролетая,

С одной стороны здесь прогрессивно влияет значение слова их, которое связано с предыдущим (небес), с другой стороны регрессивно влияет слово пролетая. В этом явлении сказывается теснота связей в стиховом ряде. Но здесь действует и огромная сила семантической инерции, ассимилятивная сила общей семантической окраски. Уже слово их ведет нас назад, через 2 строки к первой:

Небеса кругом сияют.

Это слово, в свою очередь, ведет еще выше, через 2 строки, ко 2-ой строке предыдущей строфы:

До него с земли на небо.

Отметим постепенное подготовление и закрепление колеблющего признака пространственности в слове «блаженства» [84]:

Там в стране преображенных,
Ищет он свою земную,
До него с земли на небо
Улетевшую подругу...

Небеса кругом сияют
Безмятежны и прекрасны...
И надеждой обольщенный,
Их **блаженства** пролетая,

Кличет там он: **Изолина!**
И спокойно **раздается**:
Изолина! Изолина!
Там, в **блаженствах** безответных.

Таким образом, перед нами постепенное наростание пространственной окраски, «действие на расстоянии»: в 1-й строке: там в стране; во 2-й приобретающее пространственную окраску: ищет; в 3-й: с земли на небо; в 1-й строке II-й строфы — Небеса кругом (в слове «небеса» интенсивация пространственного оттенка); наконец, в 4-й строке: их блаженства пролетая. В 1-й строке III-й строфы — там; во 2-й строке раздается (интенсивация пространственного оттенка), а в 4-й строке блаженства, уже окрашенное пространственностью, употреблено как в 1-й строке I строфы;

Там, в стране преображенных
Там, в блаженствах безответных

Следует еще отметить оттенок пространственности в интонации клича:

Кличет там он: Изолина!
И спокойно раздается:
Изолина! Изолина!

(I и III строки последней строфы); этот клич необычайно интенсивирует общую пространственную окраску в строфе. Следует также отметить важное значение второстепенных слов: там, кругом.

Итак, в последней строке колеблющийся признак пространственности в значении слова блаженства закреплен, (причем основной признак отчасти затемняется).

Однако, среди факторов, способствовавших такой перемене значения, едва ли не главную роль сыграл формальный элемент слова. Формальный элемент в слове несомненно несет на себе важные семантические функции (ср. «закон двучленности значений» Розвадовского).

Дело в том, что суффикс—ство (блаженства), имея качественное значение, в значительной мере специализирует это значение, связываясь с признаком пространственности. Суфф.—ство—образует существительные качества. «Отсюда некоторые имена, сохраняя это значение, если применяются ко многим особям, получают собирательное значение: państwo — в смысле государства)» [85]; — совершается и дальнейшая эволюция собирательности к пространственности: царство, княжество, герцогство, ханство, графство, маркграфство, аббатство, наместничество, лесничество, градоначальство, воеводство, архиерейство, генерал-губернаторство, братство (в окказиональном применении, ср. Шевченко:

А из брацва те бурсацтво
Мовчки виглядає),

пространство etc.

Суфф. ство в слове блаженство, разумеется, не имеет этой окраски, но очень легко ассоциируется с суфф. ство, имеющим ее, подменяется им.

Любопытно, что оригинал Уланда лишен обеих возможностей: в нем сильно сужен момент наростания пространственного признака, как общей окраски (у Жуковского прибавлена строфа), и не играет роли формальный элемент:

«Schon im Lande der verklärten
Wacht'er auf, und mit Verlangen
Sucht er seine süsse Freundin,
Die er wähnt vorangegangen:

Aller Himmel lichte Räume
Sieht er herrlich sich verbreiten;
«Blanka! Blanka!» ruft er sehnlich
Durch die öden Seligkeiten».

Значение слова «Seligkeiten» оказалось при этом настолько неподготовленным, что редактор сделал к нему примечание: «Durch die für ihn öden Räume des Reiches der Seligen» [86].

7.

Лексический признак значения находится также в своеобразных условиях в стихе. Единство и теснота стихового ряда, динамизация слова в стихе, сукцессивность стиховой речи, совершенно отличают самую структуру стиховой лексики от структуры лексики прозаической.

Прежде всего, в виду стиховой значимости слова—лексический признак выступает сильнее; отсюда—огромная важность каждой мимолетной лексической окраски, самых второстепенных слов в стихе. Можно сказать, что каждое слово является в стихе своеобразным лексическим тоном. Вследствие тесноты ряда — увеличивается заражающая, ассимилирующая сила лексической окраски на весь стиховой ряд,—создается некоторое единство лексической тональности, при развертывании стиха то усиляемой, то ослабляемой и изменяемой.

Наконец, единство стихового ряда, подчеркивающее границы—сильное средство для выделения лексического тона.

Вместе с тем, в стихе наблюдается своеобразное соотношение лексического признака значения, как постоянного второстепенного признака, с одной стороны с основным признаком значения, а с другой—со специфически стиховыми колеблющимися признаками.

Лексический признак не вытесняет колеблющихся.

Обратим внимание на ту особую роль, которую играют в стихе хотя бы диалектизмы, или просто слова разговорного языка; та их новость, и то их сильное действие в стихе, какое не наблюдается в прозе,—должно быть отнесено и к стиховой значимости слова и к выступлению колеблющихся признаков. При этом играет важную роль незнакомство или неполное знакомство со словом,—возможны случаи полного непонимания их,—незнания основного признака,—что конечно еще более способствует выступлению колеблющихся признаков.

То или другое отношение к основному признаку слова является решающим для лексического отбора.

Так, всех архаистов отличает пользование сложными прилагательными (composita), «прилучение» по терминологии Ломоносова. Обильное применение «прилучения» (у Жуковского, Тютчева) всегда является показателем архаистической тенденции [87]. При этом любопытен не только отбор эпитетов [88], но и семантическая струя, вносимая ими. Несомненно, перед нами случай самого тесного влияния двух слов; при этом возможны, конечно, различные случаи, в зависимости от того, какие части речи и в каком порядке вступают в связь (союз— прилаг.; существ.—прилаг.; прилаг.— прилаг. и т. д.) и от того, насколько привычно их употребление и насколько сильна связь (слияние, или только соединение и сближение). Здесь всегда получается наибольшее взаимодействие основных признаков, причем нередко могут выступить и колеблющиеся признаки. Это бывает особенно в случае соединения или сближения слов с далекими основными признаками: «беспыльно-эфирный» Жуковского, «дымно-легко, мглисто-лилейно»—Тютчева [89].

Это нарочитое употребление сложных и двойных прилагательных—характеризует школу архаистов, с обычным затемнением в их стиле основных признаков и выдвиганием колеблющихся.

Причина того, что сложные и двойные прилагательные стали таким определенным приемом в стихе, — в той значимости, которую придает второстепенному второму члену composita стих, и в том, что он подчеркивает, с другой стороны, тесноту связи и примыкания (тот же фактор способствует отбору синтактических оборотов в стихе: так, инверсия, в особенности на конце рядов, согласуется с принципом тесноты ряда [90]).

Любопытная игра на основных признаках может произойти, когда слово разносится сразу по двум лексическим рядам и связывается с двумя основными признаками. Тогда в контексте выступают колеблющиеся признаки, по связи с другим основным признаком.

Ср. Блок:

Ты отошла — и я в пустыне
К песку горячему приник.

Слово «отошла» разносится сразу по двум лексическим рядам: русскому и церк.-слав., с разными основными признаками (отойти — умереть и отойти — уйти). В данном случае (в начале стихотворения) — неясно, какой основной признак выступает в контексте — и значение представляется колеблющимся между двумя основными признаками, пока дальнейшая лексика не создает среду, благоприятную для ассоциации с церковно-славянской лексикой:

Ты отошла — и я в пустыне
К песку горячему приник,
Но слова гордого отныне
Не может вымолвить язык.
...Сын человеческий не знает,
Где преклонить ему главу.

Нечего и говорить, что колеблющийся признак остается и после того, как определился здесь основной.

Другой пример — употребление слова с двумя различными лексическими характеристиками и, соответственно, двумя основными признаками; ср. у Тютчева:

В ночи лазурной почивает Рим.
Взошла луна и овладела им,
И спящий град безлюдно-величавый.
Наполнила своей безмолвной славой.

Здесь слово «слава» может разноситься сразу по двум лексическим рядам; как архаизм, «библеизм», — оно связывается с двумя основными признаками — первый совпадает с русским словоупотреблением; второй же имеет специфический характер: «убуждшеся же видеши славу его» (Лука, 9, 32); «и видехом славу его» (Иоанн, 1, 14); «Иисус яви славу свою» (Иоанн, 2, 11); «узриши славу божию» (Иоанн, 11, 40); «егда виде славы его» (Иоанн, 12, 49); «явление славы его» (Петр, 4, 13); «славы ради лица его» (2 Корнф., 3, 7); «мы же все откровенным лицем славу господню взирающе, в тот же образ преобразимся

от славы в славу» (2 Коринф., 3, 18); «Сияние славы» (Евр., 1, 3); «и наполнися храм дыма от славы божия и от силы его» (Апокалипсис, 15, 8). Таким образом, «слава» имеет в приведенных примерах предметную окраску основного признака (видя славу его; сияние славы; наполнился храм дыма от славы божия).

Любопытно, как подготовляется у Тютчева этот основной признак:

Наполнила своей безмолвной славой.

И все же в слове «слава» здесь сохраняется как колеблющийся признак—основной признак русской лексической среды.

Следует, однако, признать, что сила лексической окраски — прямо противоположна яркости основного признака; наиболее сильны случаи лексической окраски при затемнении основного признака.

«Саша подняла брови и начала громко, нараспев:

— Отошедшим же им ангел господень... во сне явился Иосифу, глаголя: востав пойми отрока и матерь его«...

— Отрока и матерь его,—повторила Ольга и вся раскраснелась от волнения.—«И бежи во Египет... и буди тамо, дондеже реку ти...»

При слове «дондеже» Ольга не удержалась и заплакала. На нее глядя всхлипнула Марья, потом сестра Ивана Макарыча» (Чехов, «Мужики»).

Наибольшая лексическая окрашенность здесь пала на неизвестное слово, с полным отсутствием основного признака.

На более сложном примере можно проследить, как лексическая окраска выступает за счет основного признака и наоборот.

Ломоносов в § 83 части II первого изд. «Риторики» говорит о метафоре, «словах риторических»: «Вместо свойственных слов, которые вещь или действие точно значат, часто полагаются другие, от вещей или от действий с оными некоторое подобие имеющих взятые. 1) Когда слово к неживотной вещи принадлежащее переносится к животной, н. п. твердой человек, вместо скупого; полки текут на брань, вместо идут...» [91].

Здесь Ломоносов использовал «библеизм»; ср.: «текущии в позорищи» (1 Коринф., 9, 24); «и абие тек един от них» (Матф., 27, 48); «тек же един» (Марк, 15, 36); «и тек нападе на выю его» (Лука, 15, 20); «текоста возвестили ученикoм его» (Матф., 28, 8) и т. д., т.-е. «тещи» — в смысле «бежать, побежать»—currere, procurrere[92].

Таким образом, словоупотребление «полки текут на брань»—имело для Ломоносова двойную цель: 1) метафору, столкновение двух основных признаков, — причем слово разносилось по лексическому русскому ряду; 2) известную лексическую окраску высокого стиля, причем слово осознавалось принадлежащим к «библейской лексике».

Пока оба эти начала были налицо, — налицо была и [illegible]ская метафора». Вследствие привычности столкновения основной признак в слове «текут» стерся [93]. Стерлась метафора, но она от этого не стала языковой, ходовой, а в ней только ярче выступила лексическая окраска:

И он послушно в путь потек
И к утру возвратился с ядом.

Каждое же оживление метафоры неминуемо ослабляет эту лексическую окраску; чем сильнее оживление, тем слабее эта окраска:

«Куда текут народа шумны волны?

Здесь основной признак усилен вводом слова «волны»— и слово разносится от этого по одному лексическому ряду; для библейской окраски не остается места, потому что жив основной признак.

Поэтому наиболее сильными по лексической окраске будут слова без основного признака (для данной языковой среды)—непонятные диалектизмы (ср. «голомя» у Толстого; ср. также много непонятных диалектизмов у Ремизова, Клюева, Вс. Иванова); непонятные библеизмы («дондеже»); непонятные варваризмы; ср. Вяземский:

Umizgać się! За это слово
Хотя ушам оно сурово,
Я рад весь наш словарь отдать. («Станция», 1828).

Сюда же относятся и собственные имена, очень сильно сохраняющие лексическую окраску:

Все не о том прозрачная твердит,
Все ласточка, подружка, Антигона...

...Ничего, голубка Эвридика,
Что у нас студеная зима,

Здесь лексическая окраска слов «ласточка, подружка» и слова «Антигона» связаны по противоположности лексических стихий (то же и «голубка Эвридика»).

Сила лексической окраски имен очень велика; ими дается как бы лексическая тональность произведения.

На этом основано употребление чуждых имен в стихах. Ср. Александрийцы. Ср. Ронсар («античная тональность»):

Ah! que je suis marry que ma Muse françoise
Ne peut dire ces mots comme fait la Grégoise:
Ocymore, Dyspotme, Oligochronien,
Certes, je les dirois du Sang Valésien.

Ср. Буало («варварская тональность» сравненная с античной):

La fable offre à l'esprit mille agrèmens divers:
Là tous les noms heureux semblent nés pour les vers,
Ulysse, Agamemnon, Oreste, Idoménée,
Hélène, Ménélas, Pâris, Hector, Enée.
O le plaisant projet d'un poëte ignorant,
Qui de tant de héros va choisir Childebrand!
D' un seul nom quelquefois le son dur ou bizarre
Rend un poëme entier ou burlesque ou barbare!

(L' art poètique, Chant III).

Ср. частое применение пересчета имен у карамзинистов (прием, перешедший к ним от французских поэтов; например, Дмитриев:

Бюффон, Руссо, Мабли, Корнелий,
Весь Шакеспир, весь Поп и Гюм,
Журналы Адиссона, Стиля,
И все Дидота, Баскервиля.

(Путеш. N.N. в Париж).

Отсюда у Пушкина:

Прочел он Гиббона, Руссо,
Манзони, Гердера, Шамфора,
Madame de Staël, Биша, Тиссо
(Евг. Он., VIII, 35).

Тогда как в перечисленных примерах по преимуществу важна лексическая тональность, — символисты употребляли пересчет имен, главным образом, из-за колеблющихся признаков, выступающих в стихе; ср. Монтескью:

Centrenthus, Areca, Tegestas, Muscaris,
Messanbrianthemum et Strutiopberis,
Arthurium, Rhapis, Arecas et Limanthe
и т. д.

Здесь мы уже имеем явление, переходящее в «заумь», но все же с сохраняющейся лексической тональностью.

Перейдем к менее сильным, более обычным примерам. Ср. Пушкин:

Красы Лаис, заветные пиры
И клики радости безумной,
И мирных муз минутные дары,
И лепетанье славы шумной
и т. д.

Здесь—дан как бы основной лексический тон в слове «Лаис»; слово «краса», «красы» — имело у Пушкина определенный второстепенный признак при частичном сохранении основного:

Так, на продажную красу,
Насытясь ею торопливо...

В сочетании: «красы Лаис»—этот второстепенный признак налицо, но вместе с тем выступила и своеобразная лексическая окраска.

Эту лексическую тональность имен собственных сознавал Вяземский, когда писал: «Орловы, Потемкины, Румянцовы, Суворовы имели в себе также что-то поэтическое и лирическое в особенности. Стройные имена их придавали какое-то благозвучие русскому стиху. Нет сомне-

ния, что Державин это знал и оставил свидетельство тому в одной из строф «Водопада»:

... Екатерина возрыдала!

В стихе, составленном из собственного имени и глагола, есть... высокое поэтическое чувство. Этот стих, без сомнения, исключительно русский стих, но вместе с тем он и Русская картина. Счастлив поэт, умевший пользоваться средствами: угадывать впечатления и высекать пламень поэзии из сочетания двух слов»[94].

Ассимилятивная сила лексической окраски в стихе ясна на следующем примере:

Когда средь оргий жизни шумной
Меня постигнул остракизм,
Увидел я толпы безумной
Презренный, робкий эгоизм.

Слово «эгоизм»—конечно «варваризм» в словаре Пушкина, с яркой прозаической окраской:

. . . . Таков мой организм.
Извольте мнё простить ненужный прозаизм.

Но ему предшествует слово «остракизм»—яркое в лексическом отношении, но уже не как прозаизм, а как «грецизм». В нем не только лексически окрашена вещественная сторона слова,—но и формальная: «изм», именно вследствие лексической яркости вещественной стороны, осознается также как суффиксальный «грецизм». Слово остракизм—первый рифмующий член в рифме остракизм-эгоизм, причем рифменная связь здесь дана через формальную сторону слова; «греческий» суффикс слова «остракизм» вызывает такую же лексическую окраску в суффиксе слова «эгоизм», что окрашивает и все слово заново: «эгоизм» из «прозаизма» перекрашивается в «грецизм».

При этом лексическая окраска наростает не только в прогрессивном порядке, но и в регрессивном; полустертое лексически слово «оргии»—также сильнее окрашивается лексически благодаря слову «остракизм».

Эта лексическая окраска—очень важный фактор в развертывании лирического сюжета; тон, даваемый каким-либо сильным в этом отношении словом,—предопределяет иногда не только лексический строй всей пьесы, но и направление ее сюжета:

1) Нельзя, мой толстый Аристипп:
Хоть я люблю твои беседы,
Твой милый нрав, твой милый хрип,
Твой вкус и жирные обеды,
Но не могу с тобою плыть
К брегам полуденной Тавриды.
Прошу меня не позабыть,
Любимец Вакха и Киприды!
2) Когда чахоточный отец
Немного тощей Энеиды
Пускался в море наконец,
Ему Гораций, умный льстец,
Прислал торжественную оду,
Где другу Августов певец
Сулил хорошую погоду;
Но льстивых од я не пишу,—
Ты не в чахотке, слава богу:
У неба я тебе прошу
Лишь аппетита на дорогу.

В первой же строке дана сильная лексическая окраска словом «Аристипп», которая распространяется на всю строфу; в следующей строфе—подновление этой лексической характеристики: «Тавриды», «Вакха и Киприды»— и затем связанное с предыдущим лексически развертывание лирического сюжета:

Когда чахоточный отец
Немного тощей Энеиды...

При этом общая лексическая связь здесь оправдывает, мотивирует момент внезапного смещения: 1) Аристипп; 2) отец Энеиды.

Во всех приведенных примерах важно, конечно, обстоятельство, о котором я уже упоминал: лексическая окраска сильнее выступает при исчезновении основного признака; общая лексическая принадлежность здесь как бы заменяет индивидуальный основной признак.

Здесь следует принять во внимание, что употребление слов со стертым основным признаком влечет тем более сильное выступление колеблющихся признаков, которые присоединяются к признаку лексической окраски.

Лексическая окраска в данном случае может служить как бы оправданием, мотивировкой ввода слов чуждых по основному признаку.

Из сказанного вытекает, что исследование лексической окраски, лексической тональности стиха, затем соотношения лексического признака с основным и колеблющимся должно быть комбинированным: в разных условиях стиха и прозы мы имеем разной силы и разной функции лексические признаки.

(При этом само собою должна приниматься во внимание и лексическая интенсивность словаря самого по себе: и неологизмы и архаизмы etc,—могут быть разной силы, разной «новости» и «старости»).

8.

Основной и второстепенный признаки значения—с одной стороны, вещественная и формальная часть слова—с другой, как я сказал выше,—понятия различные, друг друга не покрывающие. Понятие основного признака и признаков второстепенных распространяются на все слово,—на единство вещественной и формальной его части; но само собою разумеется, что какие-либо отдельные изменения в значении как вещественной, так и формальной части слова—может повлечь за собою изменения основного и второстепенных признаков, а также повлиять на выступление в слове признаков колеблющихся.

В этом направлении, в направлении частичного изменения значений вещественной и формальной части слова,—особенно действуют два фактора ритма: рифма и инструментовка, причем действие первой основано на единстве ряда, а второй—на тесноте ряда.

Особо важную и недостаточно учтенную еще роль играет в этом изменении соотношения между вещественной и формальной частями слова так называемая «инструментовка»,—один из факторов ритма.

Понятие «инструментовки», самый термин,—несколько неясен: он уже содержит предпосылку о музыкальном характере явления, дела не исчерпывающем. Затем,—под инструментовкой можно понимать общую звуковую последовательность, общую фонетическую окраску стиха.

«Инструментовкой» же называют выделяющиеся на общем произносительном (и акустическом) фоне группы,—*повторы* (Брик). Мне кажется единственно правомерным последний подход. Действительным ритмическим фактором являются фонические элементы, *выдвигающиеся* на общем произносительном фоне,—и в силу своей выдвинутости способные на ритмическую роль. При этом, повторяю,—ритмическая роль повторов неадэкватна таковой же роли метра: динамическая группировка, производимая метром, совершается прогрессивно-регрессивным путем, причем решающим моментом здесь является *прогрессивный* (ср. важность метрического *импульса* в vers libre), а регрессивный момент не необходимо связан с закономерным его разрешением (разделы рядов в vers libre); между тем, инструментовка, как ритмический фактор, объединяет в группы *регрессивным* путем; (при этом прогрессивный момент здесь не исключен: при явной и однообразной инструментовке момент звуковой антиципации может также играть существенную роль, но роль эта в сравнении с ролью регрессивного момента представляется все же второстепенной). Повторы организуют регрессивно ритмические группы (причем большее ритмическое ударение лежит поэтому на последующем члене группы). Таким образом, говоря об инструментовке, не приходится говорить об эквивалентах ее в виде динамического импульса; эквивалентность сказывается здесь—в широте объединяющего признака с точки зрения фонетической: для осознания ритмической роли инструментовки

достаточно **самых общих признаков фонетического родства звуков.**

При такой постановке вопроса, в повторе начинают играть важную роль: 1) близость или теснота повторов; 2) их соотношение с метром; 3) количественный фактор (количество звуков и их групповой характер): (а) полное повторение — geminatio, в) частичное — reduplicatio); 4) качественный фактор (качество звуков); 5) качество повторяемого словесного элемента (вещественный, формальный); 6) характер объединяемых инструментовкой слов.

Чем больше близость повторов, тем яснее их ритмическая роль; при этом, рассыпанные на значительном расстоянии повторы могут рассматриваться как фактор *подготовительный*, устанавливающий известную звуковую базу, как фактор **«динамической изготовки»** (осознаваемый впрочем — только при ее разрешении в близкие и явные повторы).

Этот фактор комбинируется с остальными факторами. Из них наиболее важно **соотношение с метром**: когда метрические членения совпадают с звуковой группировкой, — повторы играют обычно роль вторичных группировок внутри метрических групп.

Феррара, фурии | и зависти змия *(Батюшк.)*.
Вышиб дно | и | вышел вон *(Пушкин)*.

Сюда же относится и бо́льшая значимость акцентуированных групп.

Важным является и признак **количества** звуков; легко проследить, как повтор одного звука менее организует речь, нежели повторы групп; при этом в семантическом отношении необычайно важно, какого рода группы повторяются. Наибольшую семантическую важность получают при этом **группы начальных звуков слова.** На семантической окрашенности этих начальных групп основано явление ἀπροσδόκητον, заключающееся в том, что когда мы ожидаем какого-либо слова, нам дается только первый слог, а все слово совершенно не соответствует ожидаемому. Это любимый прием Аристофана [95].

Важно также, полное ли повторение — или повторение частичное. При повторении частичном в повторах играют особую роль звуки, отличающие группы, причем вторая группа может быть осознана при этом, как вариант первой. Но едва ли не важнейшим в семантическом отношении являются два последние фактора, на которых мы и остановимся: качество звуков и отношение звуков к слову; т.-е. принадлежность звуков к тому или иному словесному элементу,—вещественному или формальному.

В зависимости от акустического и артикуляционного богатства или бедности повторов находится акустическая и артикуляционная окраска стиха. Но и самая артикуляционная и акустическая бедность вовсе не исключает ни ритмической роли повтора, ни осознания его как бедной в указанных отношениях (своего рода «отрицательный признак», могущий быть очень сильным в зависимости от характера окружающих групп).

Теория XVIII века знала ритмическую роль инструментовки (ср. Бобров, Шишков), но понимала ее исключительно в виде звукоподражания, причем Шишкова это привело к осознанию и всей поэзии как звукоподражания. Новая теория охотно останавливается на понятии «звуковой метафоры»[96].

И звукоподражание и звуковые метафоры — конечно встречаются в большом количестве. Не следует только с одной стороны смешивать их, с другой настаивать на семантической определенности и однозначности этих приемов. Приэтом не следует упускать из виду, что и звукоподражание, и звуковая метафора ощущаются не в качестве какого-то придатка; они — не масло, плавающее на воде, а вступают в определенные соотношения со значениями слов; это соотношение, это деформирование семантики может быть само по себе настолько сильным моментом, что им может быть в большой мере заслонена специфическая характеристика звукоподражания или звуковой метафоры. При этом только анализ, в чем заключается эта деформация в каждом отдельном случае,—может выяснить и

роль инструментовки, очень разнообразную по своим функциям.

Возьмем примеры звуковой метафоры:

И в суму его пустую
Суют грамоту другую

(*Пушкин,* Сказка о царе Салтане).

Ломит он у дуба сук
И в тугой сгибает лук.
Со креста снурок шелковый
Натянул на лук дубовый,
Тонку тросточку сломил...

(Там же)

Здесь должно быть принято во внимание, что первая строка корреспондирует второй строке группой су (суму — суют); неполное повторение (reduplicatio) — в слове пустую. Необычайная звуковая выразительность стиха зависит здесь от лабиализованности звука у; повторение этого звука делает еще более ощутимым его артикуляцию вследствие того, что повторения эти дают звук не в однообразной форме, а в чередованиях различных оттенков его; такое чередование артикуляционных вариантов дает ощущение длительности артикуляции.

Перед нами явление звукового жеста, необычайно убедительно подсказывающего действительные жесты; нужно только отметить, что здесь не подсказываются конкретные и однозначные жесты.

При этом значение слов сильно деформируется; основной признак слова «суму», связанного синтактически и фонетически со словом «пустую», связанного регрессивно со словом следующей строки «суют», как бы затемняется — отступая перед оживающими колеблющимися признаками.

Таким образом, здесь действует не только общая семантическая окраска ряда, но и смещение значения слова вследствие тесной ритмической связи его с другими словами.

Возьмем пример звукоподражания:

Катится эхо по горам,
Как гром, гремящий по громам.

Характерный момент здесь не только в повторении определенной звуковой группы, но и в повторении основы одного и того же слова; вся группа таким образом представляет собою — звуковой повтор при единстве вещественной части слов, что несомненно усиливает эту вещественную часть, так что «звукоподражание» является в данном случае сложным комплексом: действием эмоционального качества звуков и усилением значения вещественной части слова, причем усиление этого значения идет на ряду и в зависимости от синтактического соотношения слов с одной основой. Слова осознаются как отчленившиеся части одного целого. Здесь особую важность приобретает синтактическая иерархия слов и варианты вещественной части слова. Эта синтактическая рамка и эти вариации, чередования (гром, гремящий), дают как бы длительное и расчлененное действие одной вещественной части. Вот почему повторение одного и того же слова в тождественной форме — менее деформирующий и даже менее ритмический прием. Последнее зависит от того, что такое тождество — характерный ритмический прием практической речи и с нею ассоциируется [97]. Первое же — можно сравнить с чередованием, вариированием звуков в ономатопоэтическом удвоении: Zikzack, wirrwarr (фр. pêle-mêle), Schnikschnak krimskrams, Wischiwaschi, Klingklang, Mischmasch, fickfack, gickgack, kliffklaff, klippklapp, klitschklatsh, klimperklamper [98].

Но тогда как в ономатопейе это интенсивирует только общую групповую семантику, — при оперировании словами момент «ablaut», т.-е. варьирования звуков, момент чередования, с интенсивацией общей вещественной части дает отличительную окраску отдельным словам.

Ср. Хлебникова:

О, засмейтесь, смехачи,
О, усмейтесь, смехачи,
Что смеются смехами,
Что смеянствуют смеяльно.
О засмейтесь усмеяльно.
Смешики, смешики,
Смехунчики смехунчики,
О, засмейтесь, смехачи,
О, усмейтесь, смехачи.

Здесь, конечно, можно говорить и об интенсивации общего значения, и об очень сильной семантической роли отдельных слов, таких, как: смехачи, смешики и т. д. При этом, в виду важности синтактической рамки, в этой диференциации слов с одной вещественной частью, поставленных друг к другу в отношения членов предложения,— приобретают важность формальные элементы слов, семантика которых тем ярче выступает, чем более вещественная часть слов совпадает; это совпадение—обрекает индивидуальную вещественную часть каждого слова на сравнительную бледность: ее значение поглощается общим значением, — ярко выступают только варианты вещественной части; тем сильнее значение суффиксов; так что в результате у нас получается 1) значение общей вещественной части, 2) индивидуальная и яркая формальная характеристика каждого отдельного слова.

Еще пример:

Затихла тише тишина.
(Державин).

Здесь перед нами сложное явление, в котором наличность звуковой метафоры:

тих — тиш — тиш

отступает на задний план перед фактом троекратного повторения одного и того же корня при варьировании и несходстве формальных элементов и при иерархии слов как членов предложения. Вся группа сознается при этом как расчленившееся целое, причем каждое

слово семантически сильно и окраской, которую дает ему целое, и собственным формальным признаком, и ролью в предложении; момент отличия в данном случае столь же важен, сколь и момент сходства. Таким образом мы и здесь приходим к рассмотрению характера повтора по отношению к элементу слова, касается ли он вещественной или формальной части слова.

В первом случае любопытны явления, когда вещественная часть не повторяется, а уподобляется чужой вещественной части:

И тень нахмурилась темней.

В слове тень по связи со словом темней окрашивается его вещественная часть, что может создать иллюзию «оживления основного признака»; конечно, такое оживление — есть не оживление, а новая окраска;

Сопоставим с этим примером другие:

1. Унылая пора, очей очарованье.
2. Стоит один во всей вселенной.

«Очей очарованье» — группа объединенная метрически и фонически; при этом осознаются, как сопоставляемые, звуки очей, оча; перед нами два последовательных момента: момент узнания в слове «очарованье» элементов предыдущего слова и момент объединения обоих слов в группу. При этом вещественная часть в слове «очарованье» окрашивается сильной связью с вещественной частью слова «очей»; происходит как бы первая стадия перераспределения вещественной и формальной части (irradiation, по терминологии Бреаля), т.-е. «очарование» мы как бы возводим к корню «очи». Тоже в значительной мере и во втором примере: в слове «вселенной» первый слог связывается с предыдущим словом «всей» — и в слове происходит тот же частичный процесс перераспределения формальной и вещественной части слова: «все-ленной».

Таким образом, в слове оживают колеблющиеся признаки значения, которые в наиболее резких случаях могут

привести к явлениям ложной этимологии. То, что в разговорном языке происходит при условиях максимального совпадения, в стиховом, представляющем условия необычайно сильных и прочных ассоциативных связей, — может произойти и при условиях не столь полного совпадения.

Привычные приемы инструментовки могут обусловить привычные образы.

Ср. отбор образов у Ломоносова.

Однако, род российский знал...
Российский род и плод Петров...
Красуйся светло, росский род...
Спасенный днесь российский род и т. д.

Любопытно отметить, что Ломоносов семасиологизовал слоги; ср. его грамматику § 106: «Началом (речения) причитаются те согласные буквы к последующей самогласной, с которых есть начинающееся какое-либо речение в Российском языке, тем же порядком согласных, напр.: у-жасный, чу-дный, дря-хлый, то-пчу, ибо от согласных напр.: сн, дн, хл, пч, начинаются речения снег, дно, хлеб, пчела» [99]. Выбор образов может быть обусловлен и «ложной этимологией», ср. корнесловие Тредьяковского, Шишкова; причем это «корнесловие» может быть осознано как художественнное произведение — Хлебников («склонение слов»).

Ср. Nyrop: «Звуковая гармония соединяет слова в нерасторжимые группы. Она предохраняет старые слова и формы от гибели, равно как создает новые формы, когда не удается созвучие. Она определяет выбор слов и решает, какие образы и сравнения будут наиболее употребительными. Поэтому роль ее не исключительно формального характера. Спаивая слова друг с другом они спаивает друг с другом и мысли» [100].

Роль звуковых повторов, вызывающих колеблющиеся признаки значения (путем перераспределения вещественных и формальных частей слова), и превращающих речь в слитное, соотносительное целое, — заставляет смотреть на них, как на своеобразную ритмическую метафору.

9.

Столь же важным семантическим рычагом является—рифма. Условие рифмы—в прогрессивном действии I члена и регрессивном II-го.

Поэтому важны все факторы, обеспечивающие силу того и другого: 1) отношение рифмы к метру и синтаксису (о чем выше), 2) близость или теснота рифмующих членов, 3) количество рифмующих членов, 4) специфическим по отношению к семантике условием является качество рифмующего словесного элемента (вещественный—формальный; формальный—формальный etc). Если рифма важна, как ритмический фактор и с ней связано представление о конце ряда или периода, то нельзя не отметить, что по отношению к семантическому действию рифмы огромную важность приобретает фактор близости или тесноты,—вот почему в парных стихах (александрийских, напр.) это действие будет более сильным, нежели в строфах с далекими рифмами; вот почему здесь важно также абсолютное количество ряда: в коротком ряде рифма будет сильнее, нежели в длинном.

Прогрессивное действие I-го члена выражается в выделении II-го и иногда частичной его антиципации. В последнем случае открывается область игры на привычных ассоциациях; в этом отношении I член может «подсказать», вызвать II-й; при этом роль рифмы не должна быть понята, как деформирующая готовые речевые комплексы, но как деформирующая н а п р а в л е н и е речи.

Здесь особое значение получают привычные ассоциации. Они в известные эпохи точных рифм становились не только фактом поэзии, но и поэтической фабулой.

Напомним Бауло (Satire II).

Si je veux d'un galant dépeindre la figure,
Ma plume pour rimer trouve l'abbé de Pure,
Si je pense exprimer un auteur sans defaut,
La raison dit Virgile, et la rime Quinault.
Enfin, quoi que je fasse ou que je veuille faire,
La bizarre toujours vient m'offrir le contraire.

...Je ferois comme un autre; et sans chercher si loin,
J'aurois toujours des mots pour les coudre au besoin.
Si je louois Philis *en miracles féconde*,
Je trouverois bientôt *à nulle autre seconde*;
Si je voulois vanter un objet *nonpareil*,
Je mettrois à l'instant, *plus beau que le soleil*.

(Отметим, что «подсказывание» Буало идет здесь — по близким основным признакам «слов, имеющихся в запасе»).

Таким образом, жалоба на рифму—является *фабулой пародии*, а заодно и мотивировкой словесной конструкции вне основных признаков («подбирать рифму к рифме» —Гете). У нас то же использовали Вяземский, Жуковский, Пушкин.

Пример из Жуковского:

. . . . потерянных платков
Никак не может там ловить спина дельфина.
И в самом деле это так.
Но знайте, наш дельфин ведь не дельфин—башмак
Тот самый, что в Москве графиня Катерина (pour la rime)
Петровна вздумала так важно утопить... etc.

(Платок гр. Самойловой, 1819).

Намеренно неуклюжий enjambement: «Катерина I Петровна» подчеркивает здесь прием.

Таким образом, здесь дана как бы игра на рифменных связях, — причем они идут в двух направлениях, прогрессивном и регрессивном. Так, Катерина (комическое rejet)— пример прогрессивной связи со словом «дельфина» (шутливая ремарка автора — pour la rime); но II член рифмы «башмак» мог вызвать целый «бессодержательный» стих— «И в самом деле это так».

Другие примеры игры на сцеплениях стихов у Жуковского — «В Комитет» 1819 г. и пр. Здесь рифма приобретала комическую окраску, каноническую для *шуточных посланий*.

В 1821 г. Вяземский вольно перевел сатиру Буало (III, с. 226-9).

Ум говорит одно, а вздорщица свое.
Хочу ль сказать, к кому был Феб из русских ласков,
Державин рвется в стих, а попадет Херасков [101].

Он же использовал более удачно «сюжет рифмы» в стих. «Из Москвы» (1821 г., III, с. 253-4):

Благодарю вас за письмо,—
Ума любезного трюмо, -
О вы, которая издавна
Екатерина Николавна,
По русски просто говоря,
А на грамматику смотря,
Так Николаевна — но что же:
Ведь русский стих, избави боже!
Какой пострел, какая шаль,
Ведь русский стих не граф Лаваль...
...Кому кормилец Аполлон,
Тремя помноженный Антон,
Да на закуску Прокопович.
Здесь рифма мне Василий Львович...

...Но ради бога самого,
Скажите, Пушкин дьявол что-ли?
А здесь под рифму мне Горголи...

Здесь любопытна не самая игра рифмами, а развертывание лирического сюжета, как бы симулирующее сцепление стиха со стихом.

Пушкин использовал привычные рифменные ассоциации для разрушения их: дав привычную рифму, он в то же время выделил ее из текста и лишил мотивировки, что в композиционном плане означало перерыв, смену материала,—и обнажало форму:

Читатель ждет уж рифмы роза —
На, на, возьми ее скорей.

В этом отношении все трое, конечно, продолжали только игру, освященную карамзинистами, в свою очередь продолжавшими традиции французского «комического» и «легкого» стиха XVIII века (буриме).

Между тем, не только во Франции, где эта игра привычными рифменными ассоциациями была, быть может, вызвана специфическими условиями александрийского стиха, — но и у нас, — выделение этой «подсказывающей роли» рифмы,—имело реальную почву.

К самому концу 18-го века в лагере архаистов начинается осторожное отношение к рифме: с одной стороны С. Шихматов-Ширинский выдвигает требование трудной рифмы, почему отвергает рифмы глагольные, с другой — С. Бобров начинает борьбу против рифмы. Последний в предисловии к «Херсониде», написанной белыми стихами, писал: «Бесспорно, что наш язык столько же иногда щедр в доставлении рифм, как и италианский, после которого и признают его вторым между европейскими языками, наипаче по приятности. Но есть ли кто из стихотворцев, хотя несколько любомудрствующих, чувствует ту великую тяжесть, что ради рифмы, особливо при растяжности слов, всегда должно понизить или ослабить лучшую мысль и сильнейшую картину, и вместо отживления, так сказать, умертвить оную, тот верно со мною согласится, что рифма, часто служа будто некоторым отводом прекраснейших чувствований и изящнейших мыслей, почти всегда убивает душу сочинения» [102].

Подражание Вяземского Буало также, повидимому, имело под собою реальную теоретическую почву. Позднее он писал: «Пушкину не нравились эти мои стихи. Позднее он однако и сам со мною согласился».

Здесь он повидимому имеет в виду следующее место из «Мыслей на дороге» Пушкина: «Думаю, что современем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. Пламень неминуемо тащит за собою камень. Из-за чувства выглядывает непременно искусство. Кому не надоели любовь и кровь, трудной и чудной, верной и лицемерной и проч.»?

Отметим, что Пушкин, в противоположность Буало, указывает на сцепление слов и с далекими основными признаками. Дело здесь касается привычных связей, и чем дальше основные признаки связанных слов в таких привычных группировках, тем более подчеркивает это момент привычности. Известна роль этих привычных рифм в языке, где они содействуют не только образованию, но и закреплению словесных групп: «Рифма часто вызывает в различ-

ных языках разные, иногда диаметрально противоположные суждения,—в одном языке она советует то, от чего в другом предостерегает. Так, в Дании, все старое—тем самым хорошо—«gammelt og godt»—языковая гармония не допускала связи «nyt og godt»; иначе во Франции: «tout beau, tout nouveau». Примеры такого рода, приводимые Nyrop'ом: Фаре (Faret), скромный член Академии, попал в пьяницы в стихах только потому, что рифмовал с cabaret; Tiberius—Biberius; Ehestand — Wehestand и т. д. [103].

Привычность понижает прогрессивную силу рифмы: если слово «пламень» неминуемо тянет за собою «камень», то самая эта неминуемость значительно понижает динамический момент в рифме. (На этом отчасти основано должно быть запрещение рифм с близкими формальными элементами) [104]. С этой точки зрения введение и канонизация пятистопного белого ямба в 20-х годах, введение неточной рифмы, etc. — являются и моментами разрушения установившегося, автоматизованного хода стиха.

Прогрессивная сила рифмы страдает не только от привычности связей, но и от необычности или редкости I-го члена; I-ый член рифмы выдвинут по положению; будучи выдвинут по своему характеру (если это только не осознано как прием) — он получает самостоятельное значение, задерживает на себе, и тем самым теряет многое из своего прогрессивного действия. Здесь слабая ритмическая сторона многих богатых рифм.

Таким образом, рифма с избытком прогрессивного действия I-го члена может повлиять и известным образом в семантическом отношении, совмещая в I-м члене основной признак его с окраской II-го члена («неминуемого»); это совмещение может ослабить семантическую силу I-го члена; можно сравнить это с тем фактом, что в рифмующих и аллитерирующих парных словах в языке, — первое слово почти всегда теряет свой основной признак: Hülle und Fülle, Knall nnd Fall [105].

Таким образом, при прочных рифменных связях семантически деформируется главным образом I член, в котором

выступают келеблющиеся признаки по связи со II-м; между тем как II член оказывается семантически мало задетым (а соответственно и менее интенсивно выступающим). Между тем, при рифме с полной силой прогрессивного действия—это прогрессивное действие прежде всего выделяет II рифмующий член, что тем сильнее действует на сопоставление обоих членов (регрессивный момент). Сопоставление же это тем сильнее деформирует группу, чем больше при этом различие обоих рифмующих членов, их основных признаков, их вещественных и формальных частей.

Так если с одним словом рифмуют два,—семантический эфект сопоставления чуждых слов еще обогащается тем фактом, что и количество этих слов неодинаково в обоих случаях. Здесь открывается область каламбурной рифмы, одним из главных условий которой является точность.

Гарольдом — со льдом.

Ср. «минаевскую рифму»:

Область рифм моя стихия,
И легко пишу стихи я,
Без раздумья, без отсрочки,
Я к строке бегу от строчки,
Даже к финским скалам бурым
Обращаюсь с каламбуром.

Ср. составные рифмы Маяковского, несомненно комического происхождения.

Любопытный pendant к составным рифмам представляют рифмы «разорванные», где одно слово (или очень тесная группа) разделено на 2 рифмы.

Ср. рифмы Дружинина[106]:

Я в бурной юности моей
Любил девицу Веру,
Но более любил я Дрей-
Мадеру.

Любил я Аннушек и Лиз,
Шатался в магазины,
Но более любил я из
Долины.

Есть у меня приятель Клейн:
Он любит корчить графа,
А выпить разве даст вам Вейн-
де-Графа.

В жару восторга моего
Читал я также Стерна,
Но больше выпивал я Го-
Сотерна.

Карман мой стал как решето,
Лишился я профиту,
Но с горя выпивал Шато-
Лафиту.

Раз чуть меня не дернул чорт
Проехаться по Рейну,
Но выпить предпочел я Порт-
Вейну.

Но разъезжая по Руси
От Нарвы до Алтая,
Всех чаще испивал я с и-
в о л д а я.

В последней строфе происходит как бы разрыв слова на две части, каждая из которых заново осмысляется: си = si (эфект, подготовленный иностранными дрей-, Вейн- Порт-, Шато-), волдая = Валдая.

В рифме Гарольдом = со льдом — несомненно важный момент в осознании слова Гарольдом как раздвоившегося:

Гаро - льдом, со льдом,

причем комический эфект получается в результате семасиологизации (неполной, конечно), — части слова. То же в других примерах:

...порой упрям
...порою прям
(Евг. Он., VIII).

Пример из Гейне: Theetisch — aes-thetisch, причем слово aesthetisch опять-таки как бы делится: aes-thetisch, что при семасиологизации второй части дает комический эфект.

У Маяковского прием утончен и усилен акцентною деформацией рифмующих слов: рифмы деформируют ударения; здесь обнажается их роль в выделении с л о в е с н ы х

групп с одной стороны, — в сопоставлении разнородных речевых элементов с другой:

Глазами взвила ввысь стрелу.
Улыбку убери твою.
А сердце рвется к выстрелу.
А горло бредит бритвою.

Здесь в первом стихе прогрессивно выдвинута группа «ввысь стрелу», почти сжатая в одно целое; вместе с тем, эта группа своим акцентным характером деформирует слово «выстрелу», рассекая его в интонационном отношении на части, подобные частям I-го члена рифмы: ввысь стрелу — выс-стрелу, подчеркивая в нем II часть слова, в данном случае вещественную часть.

Точно также выделена и сжата во II стихе группа «убери твою» и точно также она деформирует в акцентном отношении слово «бритвою», рассекая его на подобные I-му члену части: бри-твою, и таким образом неминуемо выделяет в данном случае формальную часть.

Это подчеркивание частей слова нарушает в слове соотношение вещественного и формального элементов, (а вместе осложняет основной признак колеблющимися признаками); оно делает, как однажды выразился сам Маяковский, слова «фантастическими» (т.-е. именно и содействует выступлению в них колеблющихся признаков).

У Дружинина комический эффект достигается резким выделением частиц и служебных слов, их возведением в ранг равноправных слов, — и сопоставлением с ними через рифму слов важных в синтатико-семантическом отношении.

Ср. у Пушкина:

Боитесь вы Элизы —овой?
Спросила раз К
Нет, возразил NN суровой,
Боимся мы Элизы —овой,
Как вы боитесь паука,

где комический эффект достигается не только тем, что знакам — овой, К и т. д., перенесенным из обихода прозаического романа придана значимость слов, но где

комический эфект достигается сопоставлением их со словами, в которых вследствие этого подчеркивается окончание; при этом часть слова может оказаться более выдвинутой.

Я указываю на резкие случаи с соблюдением наибольшего числа условий. Но в неполном, неразвернутом виде— те же следствия возможны и в случаях более бледных.

Перед нами—сопоставление слов (групп), причем в результате один из рифмующих членов (при привычности рифменных связей I-й, в других случаях II-й) может оказаться деформированным слово или группа выделяется; при этом: бо̀льшую семантическую значимость может получить некоторая часть слова, в слове может произойти перераспределение вещественной и формальной частей (при каламбурной рифме).

О том, какую силу в стихе имеет момент сопоставления, даваемый рифмой, писал уже Авг. Шлегель—в очерке об Александрийском стихе, ставя в связь игру антитез в нем с парностью рифм, указывая, что антитезы были вызваны и поддержаны во французской поэзии самым строем александрийского стиха[107].

Важность момента сопоставления, приравнения—заставляет смотреть на рифму как на своеобразное ритмическое сравнение с частичным изменением основного признака рифмующего члена, или с выступлением в нем признаков колеблющихся. Важность ее как семантического рычага большой силы—вне сомнений.

10.

Итак, конструктивная роль ритма сказывается не столько в затемнении семантического момента, сколько в резкой деформации его. Это в значительной мере решает вопрос о теории образа (Потебня). Внутреннее противоречие в основе этой теории, полагающей одно из вторичных явлений поэзии конструктивным фактором ее, обнажено в полемике Виктора Шкловского. Не входя в этой

работе в обсуждение вопроса по существу, сделаю только несколько замечаний.

Уже в цитате из Квинтилиана, приводимой Потебней, дается указание на различие функций образа: «Transfertur ergo nomen aut verbum ex eo loco, in quo proprium est, in eum, in quo aut proprium deest, aut translatum proprio melius est. Id facimus, aut quia necesse est, aut quia significantius est, aut quia decentius» [108].

Характерно, что Потебня подчеркивает курсивом не «translatum proprio melius est» (что было бы естественно), а «proprium deest»; а из трех функций образа подчеркивает функцию necesse est. Таким образом и здесь мы сталкиваемся в основе с предпосылкою о коммуникативной природе поэзии, и с игнорированием конструкции, строя.

Однако, если образ и не является конструктивным фактором поэзии, то возникает вопрос о его функциональной связи с ней.

А. Розенштейн пытается объяснить образ с точки зрения его эмоциональной роли. Поэт избирает «там, где относительно одного представления имеется несколько слов для восполнения его — всегда то, которое имеет наибольшее эмоциональное значение для нас. Так, вынуждаемый стилем (Diction) говорит он конь вместо лошадь (Ross für Pferd), дубрава вместо лес (Hain für Wald), челн вместо лодка (Nachen füt Kahn), золото вместо деньги (Gold für Geld), юноша вместо молодой человек (Jüngling für junger Mensh), старец вместо старик (Greis für alter Mann) и т. д., между тем как, употребив эти выражения в обыкновенном разговоре, мы вызовем как раз обратное действие. Нельзя не признать относительно многих из этих так называемых избранных (благородных) слов, что они получают большое эмоциональное значение как раз потому, что им не свойственна определенность представления, присущая обычным словам» [109].

Здесь заслуживает внимания утверждение о «неопределенности» значения» в образе, о том, что образ есть отрыв от предметности (что позже развито Т. Мейе-

ром в его книге «Stilgesetz der Poesie»). Здесь, в этом пункте, может быть и кроется связь образа со стихом, но лежит она не в плоскости эмоций (эмоция связана с предметностью в такой же мере, как и с «неопределенностью»).

Слово поэзии, являясь членом сразу двух рядов,— сукцессивно. «Развертывание материала» (термин В. Шкловского) в поэзии поэтому также идет сукцессивным путем, и здесь — образ своим отрывом от предметности и возникновением колеблющихся признаков за счет основного признака, этим моментом семантического усложнения — является специфической формой развертывания стихового материала. (Здесь я соглашаюсь с Р. Якобсоном в его определении поэтического образа, как средства ввода новых слов и с В. М. Жирмунским в определении слова в стихе, как темы)[110].

Вот почему—не одно и то же образ стиховой и образ прозаический. В прозе, где развитие сюжета идет по другим путям, функция образа тоже иная. Ср. Пушкин: «(Проза) требует мыслей и мыслей; блестящие выражения ни к чему не служат; стихи — дело другое».

На сукцессивности стиховой речи и на динамизации ее основана разница прозаических и поэтических жанров. Я уже упоминал о том, что ощущаемое в прозаическом ряду как фрагмент не будет фрагментарным в поэзии. Но ясна и вообще пропасть между прозаическими и поэтическими жанрами (попытки их сблизить только углубляют разницу). Законы развития сюжета в стихе иные, чем в прозе.

Это основано между прочим и на разнице стихового времени и времени прозаического. В прозе (благодаря симультанности речи) время ощутимо; это конечно не реальные временные соотношения между событиями, а условные; тем не менее замедленный рассказ Гоголя о том, как цирюльник Иван Яковлевич ест хлеб с луком вызывает комический эфект, так как ему уделено слишком много времени (литературного).

В стихе время совсем неощутимо.

Сюжетная мелочь и крупные сюжетные единицы приравнены друг к другу общей стиховой конструкцией.

Перспектива стиха преломляет сюжетную перспективу.

Таково значение конструктивного фактора.

Итак, динамическая форма развертывается в сложном взаимодействии конструктивного фактора с подчиненными. Конструктивный фактор деформирует подчиненные. Вот почему бесполезно обращаться к исследованию абстракции «слова», бытующего в сознании поэта и связывающегося ассоциативно с другими словами; даже эти ассоциативные связи отправляются не от «слова», а направляются общей динамикой строя.

Напомню еще раз Гёте: «От различных поэтических форм таинственно зависят огромные впечатления. Если б содержание моих Римских Элегий переложить тоном и размером Байроновского Дон-Жуана, то оно показалось бы соблазнительным» [111].



ПРИМЕЧАНИЯ И ДОПОЛНЕНИЯ.

ПРИМЕЧАНИЯ и ДОПОЛНЕНИЯ.

1) Говоря так, я, разумеется, не возражаю против „связи литературы с жизнью". Я сомневаюсь только в правильности постановки вопроса. Можно ли говорить „жизнь и искусство", когда искусство есть тоже „жизнь"? Нужно ли искать еще особой утилитарности „искусства", если мы не ищем утилитарности „жизни"? Другое дело, — своеобразие, внутренняя закономерность искусства, по сравнению с бытом, наукой etc. Сколько недоразумений случалось с историками культуры оттого, что „вещь искусства" они принимали за „вещь быта"! Сколько было восстановлено исторических „фактов", которые на поверку оказывались традиционными литературными фактами, и в которые предание только подставило исторические имена! Там, где быт входит в литературу, он становится сам литературой, и как литературный факт должен расцениваться. Любопытно проследить значение художественного быта в эпохи литературных переломов и революций, когда линия литературы, всеми признанная, господствующая, расползается, исчерпывается, — а другое направление еще не нащупано. В такие периоды художественный быт сам становится временно литературой, занимает ее место. Когда падала высокая линия Ломоносова, — в эпоху Карамзина литературным фактом стали мелочи домашнего литературного обихода, — дружеская переписка, мимолетная шутка. Но ведь вся суть явления здесь именно была та, что факт быта был возведен в степень литературного факта! В эпоху господства высоких жанров — та же домашняя переписка была только фактом быта, — не имевшим прямого отношения к литературе.

2) Разговоры Гете с Эккерманом, пер. Аверкиева, I, с. 338—41.

3) Ср. „Нос" Гоголя, вся сущность которого в игре эквивалентами героя: нос майора Ковалева то и дело подменяется „Носом", бродящим по Невскому проспекту и т. д. „Нос" собирается удрать в Ригу; но садясь в дилижанс пойман квартальным; затем его (!) возвращают в тряпочке владельцу. В этом гротеске замечательна ни на минуту не прерываемая эквивалентность героя,

равенство носа „Носу". Гротескной здесь является только игра на этом двойном плане; самый же принцип единства не нарушен, на чем и основан эффект, так что ссылка на гротескность произведения не лишает примера типичности. Да гетевские примеры и не относятся к области гротеска.

4) Часто даже самый знак, самое имя бывает наиболее конкретным в герое. Ср. ономатопоэтические фамилии у Гоголя; конкретность, вызываемая необычайною артикуляционною выразительностью имени, очень сильна; но специфичность этой конкретности обнаруживается тотчас же при попытке перевести ее на другую специфическую конкретность; иллюстрации к Гоголю или рельефы на памятнике Гоголя убивают гоголевскую конкретность. Это не значит, что они не могут быть конкретны сами по себе.

5) На примере истории русской октавы можно проследить, как в разные эпохи одно и то же литературное явление выполняет разные функции; в 20-х годах октаву проповедует архаист Катенин, для которого она важна, как строфа, нужная для больших эпических жанров. В 30-х годах на октаву возлагают уже не жанровые, а чисто стилистические задания.

6) Моск. Набл. 1835 г., ч. III, с. 5—6.

7) Письма И. И. Дмитриева к кн. Вяземскому, Стар. и Новизна, кн. II, с. 163.

8) Барсуков, Жизнь и тр. Погодина, III, с. 304—6.

9) В. Шкловский по праву поэтому употребляет понятие мотивированности, где имеется первоначальный ввод в сюжет того или иного мотива, согласованного с остальными.

10) Карамзин, изд. Смирдина, III, с. 528.

11) Ср. С. Марин о Карамзине:

„Пусть список послужной поэмой называет"
(Чтения в „Бес. Любит. Р. Сл.", III, с. 121).

Точное слово карамзинистов было послужным списком для его времени, ощущалось точностью; самая сглаженность слова была формальным элементом, пускай и отрицательным. Еще характернее отзыв о И. И. Дмитриеве одного из видных карамзинистов, П. Макарова: „Чтобы ценить сего любезного Стихотворца по достоинству, надобно чувствовать преодоленные трудности, видеть, как он старался укрывать их под колоритом легкости; надобно угадывать места, которые под другим пером вышли бы хуже" (П. Макаров, изд. 2, 1817, ч. II с. 74. „Сочинения и переводы Ив. Дмитриева"). Только при исчезновении этих условий, при автоматизации искуства, эта сглаженность могла показаться чем то само собою разумеющимся и могла возникнуть мысль в этой отрицательной характеристике поэтического слова видеть его положительную характеристику.

12) См. мою статью „Стиховая форма Некрасова“, Летоп. Дома Лит. 1921 г., № 4.

13) Как важно последнее требование показывает хотя бы классическое исследование Граммона „Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie“, стремящееся выяснить выразительную функцию стиха: отправляясь исключительно от мотивированного материала, оно привело к выводам, спорным по самому существу.

Выводы эти касаются главным образом иллюстративной роли ритма и гармонии: ритм и гармония только тогда являются выразительными средствами, когда они подчеркивают смысл стихотворного текста, т. е. когда они мотивированы. Но ясно, что здесь момент выразительности ритма сполна совпадает с моментом выразительности текста, так что наблюдению не поддается. Таким образом, исследуется в сущности не вопрос об экспрессивности ритма, а о том, насколько он оправдывается семантически (и даже, пожалуй, насколько определенная семантика требует определенного ритма, ср. разбор оды Гюго, Napoleon I). Приняв за типичный случай мотивированный, Граммон считает его нормой; поэтому все случаи немотивированного ритма он объявляет неправильными, ошибочными. Поэтому он считает, напр., ошибкой весь vers libre нового времени, так как здесь изменения ритмических групп не совпадают с семантическими изменениями. Естественно при такой постановке вопроса, что стиховой ритм заранее наделяется функциями, присущими ему в обще-речевой деятельности (эмоциональность и коммуникативность).

14) См. об этом ст. Б. М. Эйхенбаума, сборн. „Сквозь литературу“; С. И. Бернштейна „Голос Блока“ (печатается).

15) Вундт, осн. ф. псих. т. III, гл. XVI, с. 186.

16) Потебня. Из заметок по теории слов., с. 103.

17) Untersuchungen zur Psychol. und Aesthetik des Rhythmus, Philos. Stud., Lpzg, B. X, 94.

18) Op. cit. с. 408. У нас в России обе тенденции распределились почти без остатка между чтением поэтов и чтением актеров (см. Б. М. Эйхенбаум, „О чтении стихов“).

19) Fr. Saran, Deutsche Verslehre, Mnch. 07, VIII.

20) Этот отрезок характерен, потому что он представляет аналогию начал VII и VIII строф:

Ты ждал, ты звал...
О чем жалеть...,

которые, вместе с особой системой строфического распределения фраз несколько подготовляют к отрывочному началу этой строфы.

21) Из заметок по теор. слов., с 15.

Вот почему пропуск в прозе гораздо менее значущ. В стихе пропуск (= „любой текст“) имеет метрическую характеристику,

что количественно гораздо точнее его окрашивает, сообщает ему динамическую определенность и в этом смысле действует в гораздо более определенном направлении, чем в прозе. С этой точки зрения интересен эпатирующий опыт немецкого футуриста Kulka, выпустившего в 1920 году книгу стихов, ограничившихся графическим стиховым расположением знаков препинания, — и дававших систему интонаций с определенной „стиховой“ окраской.

Такие же опыты были кажется и у В. Хлебникова. Впрочем, следует отметить, что и в прозе графика может быть утоньшена, чтобы создать иллюзию количественных синтактических связей. Ср. у Гейне:

... Der Satan, wenn er meine Seele
verderben will, flüstert mir ins
Ohr ein Lied von dieser ungewein-
ten Thräne, ein fatales Lied mit
einer noch fataleren Melodie. — ach,
nur in der Hölle hört man
diese Melodie! — . . . .
. . . .
. . . . (Изд. 1843 г.).

22) Ср. J. B. Rousseau, L'ode aux princes Chrétiens sur l'armement des Turcs и др. Ср. также оду Нелединского-Мелецкого „На время“ (из Томаса):

Пространство смеряно Урании рукою;
Но, время, ты душой объемлешься одною.
Незримый, быстрый ток веков и дней и лет,
Доколь еще не пал я в земную утробу,
 Влеком тобой ко гробу,
Дерзну, остановясь, воззреть на твой полет.

23) См. описание Майковск. Собр. в „Пушк. и его совр.“, вып. IV, с. 5, № 14. Напрасно, кстати, П. О. Морозов вводит в текст своего издания (т. I с. 345) ни на чем не основанное примечание: „Эта строфа осталась недописанною“.

24) „Восполнение“ якобы пропущенных строк,—незаконно даже в том случае, если бы стихи были пушкинские, замененные им самим точками. Такое восполнение рождается из отношения к художественному произведению как к замочной скважине, за которой нечто таится.

25) Другие примеры эквивалентов: ремарки в стиховой драме, входящие в текст; ремарки в драмах многих символистов, не имеющие значения сценических указаний, а введенные как эквиваленты действия (ср. „Жизнь Человека“ Л. Андреева).

26) В видах удобства я рассматриваю здесь крайний и последовательный акустический подход и останавливаюсь

на типичной для такого подхода ранней работе Fr. Saran'a „Ueber Hartmann von Aue“ (Beitr. zur Gesch. d. deutsch. Sprache und Lit., B. XXIII, 98 г.). Позднее, в „Deutsche Verslehre“ (München, 07) крайности акустического подхода значительно затушеваны и не столь ярки.

Расширение понятия ритма вводится у нас работами Б. В. Томашевского („Проблема стихотворного ритма“, Лит. Мысль, 23, II).

27) Ср. Deutsche Verslehre, s. 97: „Verschiedenheiten der Artikulation“.

28) Ранняя работа, с. 44. Характерно, что в позднейшем определении ритма у Зарана выброшено слово: акустического. D. Verslehre, 132 сс.

29) Ib., с. 46. Здесь замечательна мысль (проводимая также и Сиверсом в его Rhythmisch-melodische Studien) о противодействии друг другу факторов ритма; если вспомнить, что в объем понятия ритма у Зарана входит и „текст“, то здесь утверждается стих, как динамическое взаимодействие множества факторов. Интересно, как в случаях метрической монотонии Пушкин прибегает к богатой рифме и „инструментовке“, как моменту отвлекающему (ср. „Сказку о царе Салтане“). Характерно также, что в эпохи искания новых ритмических средств, эпохи ритмического разброда, в поэзии возникало давно уже осознание соотносительности многих элементов стиха. Так, Семен Бобров проповедывал замену рифм общей евфонией стиха: „Есть ли читать подлинник самого Попия, то можно чувствовать у него доброгласие и стройность более в искусном и правильном подборе гласных, или согласных букв при самом течении речи, а не в одних рифмах, так как еще не служащих общим согласием музыкальных тонов“. (С. Бобров, Херсонида, 1804, с. 7). С этой же стороны любопытно, как рифма сростается с остальными факторами ритма, вростает в его систему. Так, Кюхельбекер в 1820 г. различал три рода размеров, причем „второй — заимствованный Ломоносовым у Немцев, основан на ударении слов или на стопах, и на том созвучии в конце стихов, который мы привыкли называть рифмою; третье — сей же размер, но без рифм, подражание количественному размеру Древних“ (Невск. Зрит., 1820, ч. I № 2 с. 112; Взгляд на текущую словесность).

30) В. Жирмунский. Композиция лирических стихотворений, с. 90.

31) Wundt, Völkerpsych., III B., s. 346.

32) Галатея, 1830 г., № 17, с. 20—31.

33) Пушк. сборн. памяти пр. С. А. Венгерова, 23 г., с. 329—354.

34) Ср. „Рассуждение об оде“, изд. Грота, т. VII.

35) Берншт., с. 350. Какую роль при этом играет графика, говорит Рад. Кошутич (Граматика русског језика. I. Птгд. 1919, с. 342 сс.): „Графика облика̂, као: по́ле, мо́ре, на́ше, золото́е и т. д. и облика̂, као: во́лѣ, просто́рѣ, ча́шѣ, поко́ѣ... била је одвет

примамлива и песница су се неме користили слажуђи прве облике с другима и ако фонетски, према книж. изговору, ово нису парови. См. также у Бернштейна, с. 350.

36) Насколько важен синтактический фактор для рифмы, узнаем, сопоставив слабо ощущаемую рифму (3—4)—10 первой строфы приведенного стихотворения с рифмой во второй:

1. Как над беспокойным градом,
2. Над дворцами, над домами,
3. Шумным уличным движеньем,
4. С тускло рдяным освещеньем
5. И безумными толпами,—
6. Как над этим дольным чадом
7. В черном выспреннем пределе,
8. Звезды чистые горели,
9. Отвечая смертным взглядам
10. Непорочными лучами.

Рифма (2—5)—10 второй строфы гораздо ощутительнее, чем рифма (3—4)—10 первой; нет сомнений, что здесь действует сразу несколько факторов: 1) наличие внутренней рифмы в первом рифмующем члене—„над дворцами, над домами"; 2) бо́льшая близость (2—5)—10 второй строфы, нежели (3—4)—10 первой; 3) бо́льшая прогрессивная сила во второй строфе первого члена (2), рифмующего только через 2 стиха со вторым (5), между тем как в первой строфе рифма разрешается в следующем же стихе (7—4); 4) отсутствие рифменной инерции ав... ав...

Все же мы вряд ли ошибемся, если отнесем бо́льшую прогрессивную силу рифмы не всецело к этим факторам, а в равной (и быть может даже большей) степени—к различию в синтактическом строении строфы, дающем в первом случае ровную интонацию повествовательного характера (паратаксис повествовательных предложений, распределенных по метрическим рядам),—во втором напряженную интонацию одного сложного предложения, причем II рифмующий член находится как раз на грани интонационного изменения, в самом напряженном интонационном пункте.

37) В известной мере, конечно, и общий звуковой фон может подготовлять к особой роли тех или иных звуков, но эта прогрессивная роль крайне слаба. Здесь, в неравенстве прогрессивного и регрессивного моментов и в преобладающей роли регрессивного—полное различие ритмических функций „инструментовки" и рифм, которые грозили объединиться в одно понятие „евфонии". Этот же факт делает „инструментовку" фактором ритма второстепенным по сравнению с метром.

Таким образом, эквивалентность сказывается здесь в широте объединяющего признака с точки зрения фонетической: для осо-

знания ритмической роли повторов достаточно самых общих признаков фонетической близости (причем здесь еще большие чем в рифме важную роль играет графика).

38) Указанные факты эквивалентов, противоречащие акустическому подходу к стиху и ритму, не противоречат подходу моторно-энергетическому. Объективный признак ритма—динамизация речевого материала, дана ли она в виде системы или в виде установки на систему. Попытки свести основу ритма к временному моменту терпят неудачу. Еще Лотце высказал „Paradoxie", что время не играет никакой роли в стихотворном ритме (Lotze, Gesch. d. Aesth., s. 300). Экспериментальные исследования приводят к полному отрицанию изохронности *). Там, где, следуя временной системности, видят паузу (понятие „паузника"), новейшие исследователи видят большее количество затраченной энергии **). Rousselot по поводу невозможности установить изохронность писал: „Что касается меня, то я полагаю в гласных главный элемент ритма, воспринимаемый слухом, но думаю, однако, что для поэта это не является единственной базой. Но следует ли искать источник ритма в органическом чувстве поэта? Он артикулирует (articule) свои стихи и говорит их своему слуху, который судит ритм, но не создает его. И если бы поэт был немым, каждый звук был бы для него представлен экспираторным усилием, соответствующим движению органов, его производящему... Я заключаю отсюда, что ритм основан не на акустическом времени, а на времени артикуляционном" (Principes de phonétique expérimentale par l'abbé P.-J. Rousselot, II, p. 307).

Если нельзя сомневаться в правильности постановки проблемы, то можно сомневаться в правильности ее разрешения. „Артикуляционное время" — паллиатив, который не разрушит значения факта отсутствия изохронности, но еще более усложнит вопрос. „Субъективное время" спасает, конечно, положение, но при ближайшем анализе оказывается сложным производным, — в основе которого лежит энергетический момент—момент „затраченной работы". Иначе стихи в vers libre'е или, еще лучше, в басне не ощущались бы все в одинаковой мере полноправными. Совершенно ясно, что стих, состоящий из одного слова и стих, состоящий из многих длинных слов, даже считаясь с „субъективностью" времени, — должны быть неравноправными. Между тем, вся суть этих стихов в том, что все они равноправны как стихи, несмотря на свое громадное временное отличие,—ибо на каждый мы затрачиваем (или должны затрачивать) известный равный эквивалент работы.

---

*) Ср. исследования Landry, у нас работы С. И. Бернштейна.

**) Ср. Б. В. Томашевский. Проблема стихотворного ритма, Лит. Мысль 23, II.

Не акустическое понятие времени, а моторно-энергетическое понятие затраченной работы должно быть поставлено во главу угла при обсуждении вопроса о ритме.

Обычная речевая группировка уступает в ритмованной речи место группировке необычной. Необоснованным представляется мнение Вундта о том, что ритм стиховой является как бы подчеркиванием, сгущением ритма разговорной речи. Ритм разговорной речи является одним из факторов не динамизирующих (resp. усложняющих) речь, а несущих на себе ее коммуникативную функцию. О подчеркивании, о сгущении ритма разговорной речи в определенном направлении можно говорить, может быть, только при анализе ритма художественной прозы. Ритм предложения является в стихе одним из факторов динамической системы ритма, — системы взаимодействий; здесь в особенности он сталкивается с метрическими членениями; стиховой ритм является как бы результантой между многими факторами, один из которых—ритм речевой. (Встречающееся совпадение обоих моментов—частный случай, не противоречащий общему порядку). Поэтому стиховое слово есть всегда объект сразу нескольких произносительных категорий, что необычайно усложняет и деформирует произнесение. Всякое совпадение при этом может осознаваться как легкость произнесения; несовпадение — как трудность произнесения (см. Б. Томашевский, op. cit.).

Осложненность этого рода характерна не только для произносящего, но и для слушающего. (Ср. упорное употребление у Зарана термина Stärkeabstufungen, по отношению к явлениям акустическим).

Моторно-энергетическая характеристика ритма совпадает и с иерархией ритмических элементов. Главным компонентом ритма является метр; могут отсутствовать факторы „инструментовки", рифмы и т. д., но раз дан знак ритма, то этим дан знак и метра, как необходимого условия ритма. Быть может, это отчасти связано и с тем, что метр деформирует предложение в акцентном отношении, перераспределяет до известной степени силу их и этим больше чем какой-либо другой компонент усложняет и выдвигает моторно-энергетическую сторону речи (особенно это повидимому относится к русской акцентной системе). Этому соответствуют свидетельства поэтов о затрудненности метрической стиховой речи. Жуковский, собираясь писать „повести для юношества", заботился о том, чтобы „рассказ, несмотря на затруднение метра, лился как простая, непринужденная речь" (Плетнев, т. III, с. 123—4), для чего Жуковский всячески ослаблял ощутимость метра.

При этом определенные метрические системы имеют повидимому резко индивидуальную моторно-энергетическую характеристику.

Быть может, здесь, в различных окрасках различных метров с этой стороны, и следует искать ответа на то явление, что некоторые метрические системы оказываются связанными с определенной мелодией, — то, что Б. М. Эйхенбаум называет фактом „отраженной мелодики“ (Мелодика стиха, с. 95—6). Повидимому, в моторно-энергетических характеристиках определенных метров следует искать связь их с определенной мелодией. Приведу любопытное свидетельство одного поэта начала 19-го века: „Некоторые писатели утверждают, что в подобных пастушеских спорах (дело идет об амебейной форме идиллий) не токмо число стихов в куплетах, но и самый размер оных должны быть совершенно одинаковы у обоих певцов. Сохранив здесь первое, я позволил себе отступить от второго: ибо уверен, что если размер песни может служить (при чтении) некоторою заменою голоса или напева, то сие различие оного представляет возможность дать пению того или другого лица различные звуки“ (Идиллии Вл. Панаева, Спб., 1820, с. 46).

„Инструментовка“, как фактор ритма, также согласуется с моторно-энергетической характеристикой стиха (см. Б. М. Эйхенбаум, Анна Ахматова, 1923. Б. В. Томашевский—Op. cit.).

Звуки речи—сложное единство, и уже потому приравнение их музыкальным — это ошибка, которая была в последнее время поддержана литературной теорией символистов. Самый термин „инструментовка“ поэтому обречен на гибель. Понятие „инструментовки“ не ново; оно восходит к XVIII веку; при этом—теория XVIII века связана главным образом с понятием „звукоподражания“ (Ломоносов, Державин, Шишков), но не „благозвучия“ (Батюшков).

Любопытно при этом, что уже в конце XVIII века акустическая теория звукоподражания осложняется осознанием важности артикуляционно-произносительного момента, приближаясь к теории „звуковой метафоры“; ср. С. Бобров: „Читая в праотце велеречия и Парнасского стройногласия о мире, а особливо там, где он в подлиннике изображает морскую бурю, раздирание парусов, треск корабельных членов, и самое кораблекрушение, или во время битвы стремление сулицы, либо стрелы, пущенной из рук богатыря; также читая в знаменитом Князе златословия и сладкопения Виргилиа полустишие: —Vorat aequore vortex; или в Горации сии плясовые стопы: — ter pede terra, и тотчас чувствую чистое и свободное стремление гласной буквы или короткой стопы перед гласной же, либо одной согласной, или долгой стопы, и вопреки тому, а с сим стремлением и тайную гармонию, которая, конечно, происходит от благоразумного подбора буквенных звуков, чему единственно учит наипаче знание механизма языка. Словом, — чрез самое произношение действительно ощущаю, каким образом шумит

буря, крушится водоворот и поглощается корабль; или како стрела пущенная из сильных рук жузжит в воздухе, и проч." (Херсонида, 1801, с. 9).

Любопытно замечание Романа Якобсона о том, что в русской поэзии значущи только согласные повторы (Нов. русск. поэз. с. 48). Если это так, то это явление находится, конечно, в связи с тем, что в „повторах" выдвигается артикуляционный момент; акустическая природа гласных в общем богаче акустической природы согласных, и только артикуляционная характеристика согласных в общем богаче таковой же у гласных *).

Факты эквивалентов, указанные нами как противоречащие акустическому подходу, поддаются объяснению при утверждении моторно-энергетической природы стиха. Эквиваленты становятся возможными в качестве известной произносительной потенции. Пропуски текста, указывающие метр, здесь в особенности характерны. Возможность эквивалента, возможность сделать пропуск равноправным стихом основана и на том, что мы уделяем этому пропуску (все равно фактически или только потенциально) известный элемент движения (вне речевого материала), без которого последующие стихи не могут быть представлены, как стихи, не непосредственно следующие за последней строкой текста, а отделенные от нее эквивалентными строками (не паузой!) **).

Понятие моторно-энергетической основы ритма может и не совпадать с данными эмпирических психологических исследований. Количественное преобладание типа акустического, зрительного или моторного ни в малой степени не решает вопроса.

---

*) Со своей стороны полагаю, что такая постановка вопроса, правильная в общих чертах, нуждается в детализации: бесконечная артикуляционная разница между эксплозивными и сонантами с одной стороны, такими гласными как у и *а* с другой — дают повод поставить вопрос не о гласных и согласных, а об артикуляционно-сложных и артикуляционно-бедных звуках. Во всяком случае, совпадение повторов, как системы ритмических факторов, с общею моторно-энергетическою основою ритма — не вызывает сомнений.

**) Моторно-энергетическая природа ритма объяснила бы и важное значение стиховой графики. Помимо обозначения единства ряда и группы,—графика имеет и свое значение. Революция футуристов в области стихового слова (resp. ритма) сопровождалась и революцией в области графики (об этом была статья Н. Бурлюка). Ср. такие явления, как графика Малларме и т. д. Дело в том, что при нарушении обычной графики—возникают звуковые и моторные образы, посредствующие между графемою и значением (они стерты при привычном письме). Ср. Пауль, Prinzipien, s. 381, 382.

Типы восприятий различны и все они имеют одинаковое право на существование; но если бы даже было доказано, напр., преобладание зрительного типа, то это нисколько не отменило бы положений Лессинга или Т. Мейера, которые можно охарактеризовать, как именно конструктивное ограничение зрительного типа по отношению к поэзии. Те или иные типы ограничены здесь в своих возможностях; ход восприятия и игра ассоциаций связаны конструкцией и направлены в определенную сторону.

39) Любопытно отметить чутье писателей XVIII века к звуковому составу прозы. Ср. запись Храповицкого от 1786 г. о Екатерине: „Говорено о кадансированной прозе в последних пьесах, и спрашивано у меня, отчего сие происходит" (Дневн. А. В. Храповицкого, ред. Н. Барсукова, 74, с. 20); о кадансированной прозе пишет и Державин, т. VII, с. 573.

40) Москвитянин, 1842 г., ч. II, № 3.

41) Там же.

42) Ср. Дневн. бр. Гонкур, изд. Сев. Вестн., с. 19; слова Флобера: „Понимаете ли вы такую нелепость: трудиться, чтобы не встречалось неприятного созвучия гласных в строке или повторений слова на странице. Для кого?". Вместе с тем, какую роль играет „ритмичность" (не ритм) для прозаиков можно судить по следующему: „Представьте, восклицает Готье, — надиях Флобер сказал: „Кончено, мне осталось написать еще десяток страниц, но окончания фраз у меня уже готовы". Итак ему слышится музыкальное окончание ненаписанных еще фраз. У него уже готовы окончания. Смешно, не правда ли. Я думаю, что фраза, главным образом, должна иметь внешний ритм. Например, фраза очень широкая в начале, не должна заключаться слишком кратко, слишком вдруг, если только в этом не заключается особенного эффекта. Нужно, однако, сказать, что флоберовский ритм часто существует лишь для него одного и не чувствуется читателем — книги сделаны не для того, чтобы читать вслух, а он орет их сам себе. Встречаются в его фразах такие громкие эффекты, которые ему кажутся гармоничными, но надо горланить как он, чтобы получить этот эффект" (с. 29). Здесь Готье (в передаче Гонкура) отлично подчеркивает незакономерность постановки вопроса, при которой центр тяжести переносится на авторский подход, и в нем, в авторском подходе к произведению („художественной воле" автора), ищут опорных пунктов для исследования: „Книги (т.-е. романы) сделаны не для того, чтобы читать вслух", пускай себе даже Флобер и „орет их".

43) Grammont, op. cit., с. 475.

44) Légras. H. Heine poète, p. 165—6.

45) Тредьяковский, изд. Смирдина, т. I, с. 123—5.

46) Jean-Paul. Vorschule d. Aesth., изд. Hempel, II, с. 336.

47) „О высоком", творение Дионисия Лонгина, пер. Ив. Мартынова, 1826, с. 290.

48) Мейман, op. cit., с. 397.

49) A. Schlegel., Berl. Vorlesungen, III, с. 208—9. Heilbronn, 84.

50) Мейман, op. cit., с. 272.

51) Этот дуализм отражает и русский язык: „значение“ с одной стороны,—„смысл“ с другой. „Употребить слово в каком-либо значении“—дело идет об узуальном значении—„употребить в каком-либо смысле“—об окказиональном.

52) Таким образом, понятие основного признака в семантике аналогично понятию фонемы в фонетике.

53) Остаф. Арх., I, с. 213; 1819 г.

54) Ib., с. 219.

55) Поэтому „закон двучленности“ Развадовского („Zweigliedrigkeit“), основанной на том факте, что в слове является значущей не только „вещественная“, но и формальная сторона его, ни в каком случае не отменяет общих очертаний схемы основных и второстепенных признаков; он только углубляет вопрос, ставя как основной, так и второстепенные признаки в зависимость от тех или иных изменений как вещественной, так и формальной части слов.

56) Конечно, и вследствие изменения речевого строя, окрашивающего все, что в него попадает. Но я здесь намеренно изолирую вопрос о строе, сосредоточивая внимание на лексической окраске.

57) Ср. такие же группы: „железная дорога“, „белая ночь“ и т. д.

58) Вероятно, на „ресторанное“ словоупотребление повлияло и крепостное „человек“, сначала также употреблявшееся только со стертым основным признаком (100 человек в смысле 100 крепостных), потом сюда присоединились второстепенные признаки, совершенно вытеснившие основной: человек — крепостной, слуга („его человек“). Таким образом, перед нами изменение значения, вызванное конкретным социальным фактом.

59) Irradiation, термин М. Бреаля, см. Essai de sémantique, p. 43 — 47.

60) H. Paul. Über die Aufgaben d. wissenschaftl. Lexikologie, § 58. Sitzber. der philos.—phil. Klasse d. Bayr. Ak. d. Wiss, 94).

61) H. Paul, Prinzipien d. Sprachgeschichte, с. 252.

62) Wölflin, B. Aufg. des Thes. linguae latinae, Sitzber., 94, с. 99.

63) Л. Майков, Пушкин, 1899, с. 300.

64) С этой точки зрения любопытна детская сценка Шишкова, написанная на небывалом диалекте.

65) Ср. в особенности стиль массовых интеллигентских писем с средины XIX века: „Послание твое получил“ („приял“), „Сей муж“ и т. д.

66) Л. Майков, op. cit., с. 311.

67) „Определение—прилагательное, заключенное в середину предложения и стоящее перед своим определяемым, никогда

не обособляется: единственное слово, с которым оно в таких случаях грамматически и логически связано, есть его собственное определяемое, а оно стоит после него и, следовательно, возможность соотносительного предшествующего ударения исключена" (Пешковский. „Р. синтаксис в научн. освещ.", М. 1914; с. 283).

68) У Полонского, цитируемого мною, это было сознательным художественным приемом, вполне понятым и критиками того времени. Так, Страхов пишет: „Кто не чувствует особого оригинального оборота, особого лада стихов в роде следующих:

Уже над ельником, из за вершин колючих
Сияло золото вечерних облаков,
Когда я рвал веслом густую сеть пловучих
Болотных трав и водяных цветов...

тому, конечно, этого растолковать нельзя. Это не по его части". (Заметки о Пушкине, стр. 160, прим.).

69) Намеренно цитирую отрывок из Маяковского, где почти нет действия рифм.

70) „Как есть колеса шестерни, которые мы привыкли видеть приложенными друг к другу, так что уже и не представляем их в раздельном виде, — так и в языке есть слова, которые употребление соединило так тесно, что они более не существуют для нашего сознания в изолированном виде", M. Bréal, Essai de Sémantique 1904, с. 172.

71) Ср. A. Rosenstein, Die psych. Bedingungen des Bedeutungswechsels der Wörter, Lpzg, 84, с. 26.

72) Бреаль пишет об этом: „Не прямое соприкосновение, не конкретное соседство является причиною изменения значения. Заражение происходит через общий смысл фразы" (op. cit., с. 207) Вундт расширяет термин, вводя в его объем такие примеры, как universitas (= ранее universitas scholarum, universitas litterarum); bonne (= ранее bonne domestique). (Völkerps., II, с. 507), и таким образом одной из причин „contagion" считает и „voisinage materiel".

73) Лонгин, op cit., с. 167—173.

74) Соч. и пер. П. А Плетнева, 55 г., т. I, с. 24—5,

75) Ряд исторических ошибок А. С. Шишкова не уменьшает, а усугубляет интерес многих его языковых наблюдений. К осмеянному противниками (Макаров, Дашков и др.) Шишкову до сих пор не пробовали отнестись именно как семасиологу, давшему и в теории „кругов" и в „корнесловии" ценные языковые свидетельства.

76) А. С. Шишков, Соч., ч. XII, с. 127—9.

77) Р. Стар., 1884 г., ч. I, с. 198.

77а) Соч. И. В. Киреевского, 1861, т. I, с. 15. Письмо к А. И. Кошелеву.

78) Гёте. Разг. с Эккерманом, ч. I, с. 285 6
79) Rosenstein, op. cit., с. 70.
79а) В. Вундт, Осн. физ. псих. III, с. 16.
80) Н. Полевой, Очерки р. лит., ч. II, с. 123, II, 39 г.
81) А. О. Смирнова, Дневн., ч. II, с. 328.
82) Оксиморон — сочетание определения с определяемым по основному признаку, причем у обоих — основные признаки противоположны: „бессмертная смерть", „бессонный сон". В каждом таком оксиморонe — игра на двойной семантике; связь происходит здесь двойная: 1) по противоположному основному признаку определяемого (бес с о н н ы й с о н), 2) по основному признаку определяемого и основному признаку эпитета (б е с с о н н ы й сон). Как только связь эта становится привычной, — первый момент — осознание противоположности основных признаков отступает на задний план, и связь происходит только между основным признаком определяемого и основным признаком эпитета. Это побледнение можно констатировать, попробовав заменить определяемое другим, так чтобы групповое значение не очень изменилось. Так, можно не очень погреша против этого значения, переменить „сон наяву" — на „волшебный сон" и т. п. Привычное употребление такого оксиморона может наконец превратить его в группу, с о д н и м з н а ч е н и е м д л я о б о и х ч л е н о в; (это соответствует возникновению одного общего основного признака за счет признаков отдельных членов); такое превращение легко констатировать; стоит попробовать заменить группу одним словом. На пути к такому побледнению — оксиморон „сон на яву", употребленный в стихе как группа. Но в объединении этой группы с предшествующим эпитетом „в электрическом", в связи с тем, что в фразе „в электрическом сне наяву" — согласованы только „электрическом" и „сне", а также с тем, что „сне" — первый член группы — происходит перераспределение группы, составляющей оксиморон: получается:

В электрическом сне | наяву

83) Любопытно раннее осознание этой роли случайных слов, не связанных по основному признаку. Кн. Вяземский писал в 35 г. И. И. Дмитриеву: „Я совершенно согласен с вами в отношениях к переводу Шевырева: в языке и стихах его часто выступают неверности, отзывающиеся Мерзляковым, который, по словам Жуковского, п о б и р а е т с я у с о с е д е й, когда настоящее слово, слово собственное, не ложилось под перо, или не могло уложиться в стих". (Р. Арх. 68 г., с. 642).
84) Слова (и их субституты), имеющие „пространственное" значение, подчеркиваю разрядкой; приобретающие его — жирным шрифтом.
85) Потебня, Из зап. по р. грам. III, с. 35—6.
86) Uhlands Werke, hrsg, von L. Fränkel, B I, s. 177.

87) О сложных эпитетах у Ломоносова — см. А. Будилович. „Ломоносов, как писатель“ Спб. 1871 г. О сложных эпитетах у Жуковского см. А. Веселовский „В. А. Жуковский“, 1912 г., с. 453—4. Насколько противоположны были здесь тенденции архаистов и карамзинистов любопытно проследить из сопоставления отзыва Карамзина с отзывом архаистов. Карамзин пишет: „Авторы или переводчики наших духовных книг образовали язык их совершенно по греческому; наставили везде предлогов, растянули, соединили многие слова, и сею химическою операцией изменили первобытную чистоту древнего славянского (Карамз. изд. Смирдина, III, с. 604. „О русской грамматике француза Модрю“). За то Шишков выписывает мнение Вольтера о том, что „le plus beau de tous les langages doit être celui qui a... le plus de mots composés“ (т. II, с. 439). В Сыне Отечества за 1821 г. (№ 39, с. 273 — 4) Воейков перечисляет сложные эпитеты Раича, упрекая его в подражании Державину. Список их уже напоминает Тютчева.

В Галатее 1830 г. (№ 18, с. 89—90) см. сочувственный отзыв об этом стилистического средства архаистов. Особенно сильно применял его С. Бобров.

88) О звуковом принципе отбора composita и сложных эпитетов см. у Л. П. Якубинского, в особенности в его ст. в сб. „Поэтика“. О специальном семантическом значении повторов я говорю ниже.

89) Ср. мою статью „Вопрос о Тютчеве“, Кн. и Рев., 1923, № 3.

90) Ср. то, что говорит о „компактности инверсий“ Л. В. Щерба,— „Опыты лингв. толков. стихотворений“, „Русская речь“, сборн. I, 1923 г., с. 45 — 7.

91) Ломоносов, Соч., изд. Сухомлинова, т. III, с. 47.

92) Уже в качестве библеизма, слово разносилось по двум рядам „Тещи пены“ (Марк. 9, 18) — в значении „течь пеной“, испускать пену — spumare; „ток“: „и абие ста ток крове ея“ — (Лук. 8, 44).

93) Стерся он вследствие обобщения метафоры, ориентировавшейся в данном случае на „библеизм“: не только „полки текут“ или собирательное: „воинство течет“, но и „Петр течет“ — что, вследствие отсутствия соотносительности основных признаков гораздо скорее исключает момент столкновения их. Несмотря на то, что метафоричность, столкновение основных признаков, здесь уже исчезла, но остался момент невязки; таким образом, „Петр течет“ будет „общёе“, „менее конкретно“, нежели „Петр идет“. Побледнение метафоры не делает ее равноправным, гомогенным словом, а словом с более бледным основным признаком: собственный основной признак потерян; основной признак, столкнувшийся с ним, не совсем сместил его, занял его место не до конца.

94) Литер. Газета, 1830, стр. 17.

95) См. С. Лурье. Observatiunculae Aristoph. Ж. М. Н. Пр. 1917, дек.

96) Любопытно, что уже в XVIII веке теория звукоподражания кое-где заменилась теорией выразительности артикуляционной (Ср. С. Бобров, предисловие к „Херсониде").

97) Ср. С. Д. Балухатый. Некот. ритм.-синтакс. катег. русской речи, Изв. Сам. Г. У. № 3, с. 5—7.

98) См. Пауль. Pninzipien, § 181; Вундт, Vps. I, с. 623—4.

99) Семасиологизация слогов влияет иногда и на лексический отбор. Так, пурист А. И. Тургенев исправил Вяземскому „посвятившись" на: „посвятив себя". „для того, что в пи и не должно впускать в слова". Вяземский писал по этому поводу: „Что за брезгливость смешная! Ты похож на того curé, который в каком-то романе Pigault-Lebrun исключал из слов похабные слоги и говорил: „Je suis tent." (pour très content) и так далее. У французов слово pouvoir, хотя и тут есть вошь, не поражено проклятием" (Остаф. Арх, II, с. 261, 264).

100) Nyrop, Das Leben der Wörter, с. 192.

101) Характерно, что желая говорить о прогрессивных ассоциациях в рифме, Вяземский этими стихами показывает регрессивные в ней ассоциации: несомненно II рифмующий член „Херасков" вызывает I-й „ласков", а не наоборот.

102) С. Бобров. „Таврида" 1798 г.; II изд. „Херсонида", 1804 г., с. 6.

103) Nyrop, op. cit., с. 125.

104) Таковы „безглагольные" рифмы Шихматова. Не следует, однако, забывать, что каждое такое запрещение ограничивает характер и количество слов, которые могут рифмовать,—и в свою очередь ведет к привычным ассоциациям, что может за собою повлечь и обратное,—нарушение запрета:

... На мелочах мы рифму заморили...
Уж и так мы голы:
Отныне в рифмы буду брать глаголы.
(*Пушкин* „Домик в Коломне").

105) Ср. О. Hey, Semasiologische Studien, также Nyrop, с. 186

106) Дружинин, Соч. Изд. 1867 г., т. 8, с. 38—9.

107) Авг. Шлегель, Berl. Vorles., с. 168.

108) Quintilianus, VIII, 6, [illegible] Потебни—Из зап. по т. слов., с. 203.

109) A. Rosenstein, op. cit., с. 18.

110) Ср. мнение А. Франса: „Что такое образ? Это сравнение. А сравнивать можно все со всем: луну с сыром и разбитое сердце с треснутым горшком. Потому образы доставляют почти бесконечное количество слов и рифм". (Беседы Анат. Франса, собр. П. Гзеллем, 1923, с. 119).

111) Гёте, Разг. с Эккерманом, т. I, с. 91.

ОГЛАВЛЕНIЕ.

Российский Институт Истории Искусств

ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ

непериодическая серия, издаваемая Разрядом Истории Словесных Искусств

Вып. 1. А. Слонимский. «Техника комического у Гоголя», 1923.

Вып. 2. Б. Томашевский. «Русское стихосложение», 1923.

Вып. 3. В. Жирмунский. «Рифма, ее история и теория», 1923.

Вып. 4. Б. Эйхенбаум. «Сквозь литературу», 1924.